Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W.A. Mozarts

Zur Theorie der Form, des vokal-instrumentalen Satzes und der Metrik

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

Band I
– Textband –

vorgelegt von

BERNHARD MORBACH
aus Leiwen/Mosel

Saarbrücken
1979

1978

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547302_0027

Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts

Zur Theorie der Form, des vokal-instrumentalen Satzes und der Metrik

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

BERNHARD MORBACH
aus Leiwen/Mosel

Saarbrücken 1979

Dekan: Prof.Dr. Ludwig Kötter

Berichterstatter: Prof.Dr. Ernst Apfel

Prof.Dr. Christoph-Hellmut Mahling

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 21. März 1978

Band I

Textband

Seite

Inhaltsverzeichnis 3

Vorwort 7

Einleitung 8

1. Zum Liturgie-Problem 8

2. Zum Analyse-Problem 13

Kapitel I: Die formalen und inhaltlichen Grundlagen der Gloria- und Credo-Sätze in den Meßkompositionen Mozarts. Aspekte ihrer historischen Genese. 17

1. Zu den Begriffen 'Missa solemnis', 'Missa longa' und 'Missa brevis' 17

2. Zur Geschichte der Meßkomposition im süddeutsch-österreichischen Raum 20

A. Die konzertierende Messe des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts 20

B. Die neapolitanische Messe 24

C. Der klassische Messensatz. Grundzüge. 26

3. Tabellenmaterial 27

A. Sieben Gloria- und Credo-Sätze der süddeutsch-österreichischen Tradition. Aufrasterung der Struktur nach bestimmten Textmarken und analytische Kurzcharakteristik der einzelnen formalen Partikel 27

Erklärung der verwendeten grafischen Darstellungsmittel und historische Einordnung der analysierten Sätze 36

B. Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts 37

C. Die liturgischen Texte 42

4. Beziehungen von Textstruktur und musikalischer Struktur im konzertierenden Satztyp, im neapolitanischen Satztyp und in den Messen W. A. Mozarts. Auswertung des Tabellenmaterials. 44

A. Vorbemerkungen 44

B. Tabellarisch-systematisch zusammenfassende Darstellung der zur Analyse der Form verwendeten Begriffe in den drei Geltungsbereichen 45

C. Analytische Verifikation und detaillierte Erklärung der Begriffe 48

Seite

Inhaltliche Schwerpunkte:

Analyse des Credo-Satzes der "Missa cujus toni" von J. C. Kerll 50

Exkurs über den Begriff des 'Konzertierens' und die Funktion der Instrumente in der Meßkomposition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 57

Analyse des einleitenden Chores des Gloria-Satzes aus der "Missa S. Caroli" von G. Reutter d. J. 63

Analyse der Credo-Sätze der Messen KV. 49, 194 und 337 von W. A. Mozart 79

Kapitel II: Analyse des Credo-Satzes aus der Messe KV. 317 ("Krönungsmesse"). Darstellung eines genuin chorisch-instrumentalen Kompositionsprinzips. 109

Kapitel III: Zum Begriff des 'sinfonischen Messensatzes'. Dargestellt an einer Analyse des Gloria-Satzes aus der Messe KV. 257. 123

Kapitel IV: Aspekte zu einer allgemeinen Theorie des vokal-instrumentalen Satzes und zur Theorie der Fuge in den Salzburger Meßkompositionen W. A. Mozarts. Dargestellt an einer Analyse des Gloria der Messe KV. 262 und weiterer Sätze. 137

1. Der Chorsatz (Gloria KV. 262, T. 1–22) 137
2. Der Solosatz (Gloria KV. 262, T.23–39) 147
3. Ästhetische Betrachtungen zum chorischen und solistischen Vokalsatz 154
4. Die Fuge in der ästhetischen und theoretischen Reflexion des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts 157
5. Analyse der Cum sancto-Fuge des Gloria-Satzes KV. 262 161
6. Analyse des Kyrie-Satzes aus der Messe KV. 262 176
7. Analyse des Credo-Satzes aus der Messe KV. 167 183
8. Analyse des Gloria-Satzes aus der Messe KV. 167 187
9. Analyse des Credo-Satzes aus der Messe KV. 192 192

Kapitel V: Aspekte zu einer Theorie der Metrik 196

1. Die theoretische Grundlegung der Metrik. Die Metrik des musikalischen Satzes als ursächliche Verbindung von metrischer Quantität und Qualität. 196

Vorbemerkungen. 196

Seite

A. Die quantitative Metrik (Taktordnung) 196

B. Die qualitative Begründung der quantitativen Taktordnung 204

a. Darstellung der Grundproblematik 204

b. Riemanns Begriff des 'schweren Taktes' und Kochs Begriff des 'Ruhepunkts'. 208

c. Bewegung und Ruhe(-punkt) als metrische Kategorien 215

d. Die Möglichkeiten der Ruhepunktbildungen im musikalischen Satz 223

2. Analytische Anwendung und Differenzierung der theoretischen Metrik. Versuch des Entwurfs einer 'metrischen Typologie' der Gloria- und Credo-Sätze.
Exemplarische Analyse ausgewählter Sätze. 228

A. Der einfach-symmetrische Typus 228

a. Vorbemerkungen 228

b. Erscheinungsbild des musikalischen Satzes 229

c. Analyse: Credo der Messe KV. 257 232

B. Der abgeleitet-symmetrische Typus 249

a. Voraussetzungen 249

b. Erscheinungsbild des Satzes 250

c. Analysen: 1. Gloria der Messe KV. 317 252

2. Gloria der Messe KV. 337 266

3. Credo der Messe KV. 258 267

C. Der symmetrisch-asymmetrische Typus 270

a. Voraussetzungen 270

b. Erscheinungsbild des Satzes 270

c. Analyse: Credo der Messe KV. 220 277

Zusammenfassung 287

Anmerkungen 296

Abkürzungen 320

Literaturverzeichnis 321

Vorwort

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit erhielt ich in einem Wolfgang Amadeus Mozart gewidmeten Seminar, das Prof. Dr. Walter Wiora im Wintersemester 1971/72 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, gehalten hat. Herrn Professor Wiora verdanke ich wertvolle Anregungen für meine Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Ernst Apfel, dem Betreuer der Dissertation. Er stand mir während meines ganzen Studiums stets mit Rat und Tat hilfreich zur Seite. Dank schulde ich ihm auch dafür, daß er mir in einer Reihe von Lehraufträgen Gelegenheit dazu gab, das erarbeitete Wissen im Gespräch mit anderen kritisch zu überprüfen und zu vertiefen.

Zu danken habe ich auch Herrn Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, der mir während meiner ganzen Ausbildung stets hilfreich begegnete.

Mein Dank gilt allen, die mich während der Zeit meines Studiums und während der Anfertigung der Dissertation finanziell, fachlich und menschlich unterstützten.

Zu danken habe ich schließlich Frau Waltraud Apfel für ihre großen Bemühungen um die Reinschrift der Dissertation und Frl. Christa Neurohr für die äußerst schnelle und korrekte Ausführung derselben.

Saarbrücken
im Dezember 1977

Bernhard Morbach

Einleitung

1. Zum Liturgie-Problem

"So liegt über Mozarts Kirchenmusik eine Tragik. Trotz der zahlreichen Werke war es ihm nicht vergönnt, auf diesem Gebiet wie in der Sinfonik, in der Kammermusik und auf dem Feld der Oper gültige Meisterwerke zu vollenden. Den Jugendwerken fehlt der stilistische Ausgleich der verschiedenen Strebungen und die letzte geistige Durchdringung, die wesentlichen Werke der Meisterjahre blieben unvollendet. ..... Die hinterlassenen Kompositionen sind trotz aller erfindungsmäßigen und kompositorischen Unverwechselbarkeit stark dem gleichen Geist äußerer Prunkentfaltung wie die Kirchenbauten jener Jahre verpflichtet. Dieses kühle Urteil, das sich auf einen Vergleich der Kirchenmusik mit dem übrigen Schaffen Mozarts gründet, darf nicht zu leichtfertigem Verurteilen und anmaßender Besserwisserei verleiten. Auch in der Kirchenmusik werden wir Menschen stets nur Stückwerk erreichen und sind aus dieser Erkenntnis gehalten, jede aus hohem Können und ehrlicher Gesinnung entspringende Leistung zu achten."[1)]

Dieses Zitat sei der Studie über die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts nicht deshalb vorangestellt, um möglicherweise eine richtungsweisende Funktion zu haben. Vielmehr soll es jenen "Unstern" aufscheinen lassen, unter dem die Kirchenmusik Mozarts seit dem 19. Jahrhundert steht. Zum 'Erleuchten' brachten ihn die Caecilianer. Bis weit in unser Jahrhundert hinein prägte er die Rezeption der Mozartschen Kirchenmusik auf fatale Weise. Diese rezeptionsgeschichtliche Kontinuität wird deutlich, wenn man sich folgendes Zitat aus "Über Reinheit der Tonkunst" von Thibaut vor Augen führt: "Allein es ist bekannt genug, daß beide Meister" (Haydn und Mozart) "auf ihre geistlichen Kompositionen durchaus kein Gewicht legten; daß Mozart über seine, ihm für Geld abgepreßten Messen, selbst lächelte; und daß J. Haydn seinem Bruder Michael das Übergewicht im eigentlichen Kirchenstyl unbedenklich einräumte. Daß jene Messen leicht gefallen können, gebe ich gern zu, weil sie viel Rauschendes und Galantes haben. Allein darauf bestehe ich, daß ihr herrschender Charakter üppig, weltlich, mit einem Wort, der Kirche im edeln Sinn ganz unwürdig ist, ..."[2)]
So unterschiedlich die beiden Zitate in Wortwahl und Stil auch sein mögen, und so groß die historische Distanz zwischen ihnen ist, so

deutlich sind die Übereinstimmungen im Grundtenor der Aussagen. Wie anders klingen demgegenüber folgende Bemerkungen von Albrechtsberger: "...jeder von uns Christen weiß, daß die Kirchen-Music nicht zur Lustbarkeit, sondern zur Andacht und Ehre Gottes abzielen soll. Man darf derowegen nicht immer mit den weichen Tonarten, woraus die Seelenämter, die Miserere, und Stabat Mater meistentheils gesetzt werden, aufziehen. Ein feyerliches Hochamt, eine Vesper, ein Te Deum laudamus läßt sich gar wohl in Dur-Tönen hören und mit munterem Zeitmaße aufführen."[3]
Bei seiner 'liturgischen Wertung' der Moll-Tonarten mag Albrechtsberger ihre Funktion in affektiv überladenen Opern-Arien der neapolitanischen Opera-seria-Tradition im Auge haben. Auf jeden Fall sind seine Forderungen an eine adäquate Kirchenmusik denjenigen, wie sie im Umkreis des Caecilianismus zur Norm erhoben werden und lange im Bewußtsein der Liturgiker und Theologen bleiben, geradezu diametral entgegengerichtet. Moll und langsames Tempo galten in dem entsprechenden Zeitraum als zentrale Eigenschaften einer adäquaten Kirchenmusik.

Was die Rezeption der Kirchenmusik W. A. Mozarts im 20. Jahrhundert anbelangt, so ist es wohl erstmals Karl Hammer, der konsequent fordert, "Mozart möglichst so zu verstehen, wie er sich und seine Kirchenmusik selbst verstanden hat, bzw., wenn dieser Anspruch schon zu hoch ist, weil wir über seine theoretischen Vorstellungen von Kirchenmusik zu wenig wissen, sie doch wenigstens mit der Einstellung zu vernehmen, mit der seine Zeit sie gehört haben mag und nicht wie sie ein nachträgliches, wie immer geartetes ästhetisch liturgisches Programm einschätzt. Ein solches kann ja in Wahrheit immer nur m e h r ästhetisch als liturgisch sein, besonders wenn es sich um die Beurteilung historischer Kunst handelt."[4]
Wichtige Hinweise auf das Hörverhalten in der damaligen Zeit sind eben den Äußerungen Albrechtsbergers zu entnehmen.

Mit den liturgischen Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts hat sich unlängst Karl Gustav Fellerer in einer ausführlichen Studie auseinandergesetzt, so daß es sich erübrigt, diese hier näher darzulegen[5].
Fellerer bezieht die Kirchenmusik Mozarts wie auch die seiner unmittelbaren Zeitgenossen in jenes Spannungsfeld ein, das im 18. Jahrhundert durch die einander entgegengesetzten kirchenmusikalischen Forderungen der Enzyklika "Annus qui" des Papstes Benedikt XIV. aus dem Jahre 1749 einerseits und der aufklärerischen Liturgieauffassung des Kaisers Joseph

II. andererseits bewirkt wird. Während die Enzyklika der festlichen, instrumentalbegleiteten Kirchenmusik "als eine der majestas domini entsprechende Kunst" große Bedeutung beimißt, geben die josephinischen Liturgiereformen dem "rational-erzieherischen und moralisierenden deutschen Volksgesang"[6] im Gottesdienst Vorrang. "Die Forderungen des Papstes sind im religiösen Empfinden des Volkes trotz aller Verordnungen des Erzbischofs in Salzburg und des Kaisers in Wien lebendig geblieben, ... Haydns und Mozarts Kirchenmusik sind dem Anliegen Benedikts XIV. gefolgt, trotz einer zeitbedingten Tonsprache einen kirchlichen Ausdruck im Gegensatz zur Theatermusik und zur weltlichen Ausdrucksgebung der Musik zu schaffen."[7] Fellerer geht jedoch bei seinen Erörterungen von einer These aus, die wir für sehr problematisch halten: "Das liturgische Erlebnis stellt der ratio die emotio, dem logos das Ethos, dem Objektiven das Subjektive gegenüber. Die Kunst ist, wie die Frömmigkeit, Ausdruck einer emotionalen, subjektiven Haltung, die als gesellschaftliches Problem wirksam wird, wenn sie in Gruppen gleichgerichtet in bestimmten Zeitabschnitten in Erscheinung tritt. Im 18. Jahrhundert sind diese Gegensätze deutlich, die einerseits als Barock andererseits als Aufklärung und Klassizismus in Schlagworten bezeichnet werden."[8] Was Frömmigkeit und Liturgie anbelangt, so steht uns keine Kritik dieser Aussage zu. Es ist jedoch fragwürdig, in der Kunst (wenn Fellerer hier die Musik meint) stets den Ausdruck einer subjektiven Emotion zu erblicken. Gerade für die Epoche des Barock erscheint dies höchst problematisch. Charakteristisch für diesen historischen Abschnitt ist gerade das Bestreben, in textgebundener Musik den jeweiligen Textgehalt mit Hilfe eines in Figuren- und Affektenlehre vermittelten, weitgehend feststehenden Formelschatzes 'objektiv' auszudrücken. Die Möglichkeit der musikalischen 'Entäußerung' eines empfindenden Subjekts erwächst erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. "Daß sich ein individuelles Ich in der Musik auszudrücken vermag, ist das neue musikalische Grunderlebnis des Jahrhunderts, begleitet von der Ausbildung der Ästhetik und dem Vordringen der Begriffe Geschmack, Originalität und Charakter sowie des 'freien' Phantasiekunstwerkes."[9] Während der Komponist im Barock ein distanziertes Verhältnis zum Text hat und die Auswahl der jeweils adäquaten affektiv- und figurativ-sinntragenden musikalischen Gestaltungsmittel einen rationalen Selektionsprozeß darstellt (im analogen Sinne rational ist der Rezeptionsprozeß), fordert die Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgende Grundhaltung bei der Vertonung eines Textes: "Sind dem Tonsetzer die Worte vorgeschrieben, auf

welche er den Gesang einrichten soll, so erforsche er zuerst den wahren Geist und Charakter derselben; die eigentliche Gemütsfassung, in welcher sich eine solche Rede äußert. Er überlege genau die Umstände des Redenden und seine Absicht; dadurch setze er den allgemeinen Charakter des Gesanges fest."[10] Im 'Ausdruck der Empfindungen', seien sie nun durch eine textliche Vorlage motiviert oder nicht, sehen Sulzer und seine Zeitgenossen den "Endzweck"[11] jeder Musik. So heißt es bei Heinrich Christoph Koch: "Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besonderen Schattierungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstückes."[12] Was die musikalische Darstellung liturgischer Texte anbetrifft, so müssen diese Maximen notwendigerweise zu einer komplexen Konfliktsituation führen: Während in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (natürlich mehr im evangelischen als im katholischen Bereich) die Kirchenmusik ganz im Dienste des 'Predigers' stand und sich darum bemühte, den Text mit den Mitteln der musikalischen Rhetorik, wie dieser mit den Mitteln der sprachlichen, objektiv darzustellen, um den Gläubigen so Inhalt und Gehalt in ihrer religiös-erzieherischen Absicht eindringlich vor Augen zu führen, impliziert die skizzierte subjektive Grundhaltung des Komponisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, daß die Kirchenmusik diese bloß dienende Funktion nicht (oder nur mit Einschränkungen) mehr erfüllen kann[13]. In die Vertonung der liturgischen Texte fließen somit notwendigerweise subjektive Momente ein. Daß aus diesem Prozeß genügend Konfliktstoff zwischen denjenigen, die Kirchenmusik komponieren und denjenigen, die sie aus religiöser und liturgischer Sicht beurteilen, resultiert, ist evident. Und es mag letztlich jenes wie auch immer beschaffene subjektive Moment in den Kompositionen sein, das den Ceacilianisten und ihren Epigonen bis in unser Jahrhundert hinein Unbehagen bereitet und sie zu so manch paradoxer Kritik verleitet.

Nun ist es jedoch keineswegs so, daß jede Messe etwa der Wiener klassischen Zeit als Ausdruck eines individuellen Glaubensbekenntnisses des Komponisten zu begreifen ist: als individuell-affektive Ausdeutung des Textes. Zudem geben die abstrakten, dogmatischen Inhalte, die besonders das Credo prägen, wenig Anlaß zum ausdrucksvollen musikalischen Gestalten mit einer direkt textexegetischen Tendenz. Die Darstellung eines 'individuellen Ichs' erfolgt vielmehr auch unabhängig von der direkt textlichen Sphäre: "Dieser egophysischen Bedeutsamkeit der Musik entspricht im System des musikalisch Geltenden die Intensivierung der funktionsharmo-

nischen Beziehung in Verbindung mit der Ausbildung von Charakterthema und Expressivmelodik (Besseler) vorab in der Instrumentalmusik, Diskontinuität des Satzes, Dynamisierung und Dramatisierung des Klanggeschehens, das von primärer Struktur- zu primärer Ausdrucks-Form sich zu wandeln begann."[14] Dies alles macht Kirchenmusik nicht unmöglich. Ebenso verhindert es nicht von vorneherein, daß die Musik in bloß dienender Funktion in Erscheinung treten kann. Es eröffnet der Musik jedoch Möglichkeiten, die sie im Barock nicht hatte. Natürlich erhalten sich affektive und figurative Ausdruckstopoi der barocken Musiksprache bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Jedoch sind - von analytischer Seite betrachtet - Affekte und auch musikalisch-rhetorische Figuren zur Erkenntnis musikalischer Gestaltgebung sowie der Form und der ihr zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten in sakraler Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von minderer Bedeutung als in der ersten Hälfte. Und daher ist es auch keineswegs nötig, so wie die ästhetische Theorie Sulzers und seiner Zeitgenossen es tut, Affekte generell zum Inhalt der Musik zu erklären, in ihrer Modifikation (im Sinne des Einheit-Mannigfaltigkeit-Prinzips)die Form zu begründen und Themen, Motive und aus ihnen 'abgeleitete'Verläufe lediglich als Ausdrucksträger zu begreifen. "Werden aber statt der Affekte musikalische Themen zum 'Inhalt' der 'absoluten Musik' erklärt, so rückt die thematisch-motivische Entwicklung in den Vordergrund."[15]

Was die Messkompositionen Mozarts anbelangt, so wäre es gewiß falsch, sie als 'absolute Musik' zu bezeichnen. Jedoch steht uns in allen reiferen Messen, d.h. besonders in den Gloria- und Credo-Sätzen in dem Sinne eine autonome bzw. absolute musikalische Ebene vor Augen, als sich (und zwar ab KV. 140) im musikalischen Satz ein im weitesten Sinne thematisch-funktionaler Sinnzusammenhang konkretisiert, der (mit Einschränkungen) immanent musikalischer Natur ist und auch ohne Berücksichtigung des Textgehaltes analytisch erfaßt werden kann. In diese immanent musikalische Bedeutungsebene sind tradierte Ausdruckstopoi eingefügt. Die entsprechenden (ausdrucksspezifischen) musikalischen Gestalten sind jedoch stets in den thematischen Funktionszusammenhang integriert. Das subjektive Moment in der Komposition entäußert sich also nicht so sehr in der Ebene des Ausdrucks als vielmehr in diesem immanent musikalischen, logischen Funktionszusammenhang, d.h. im Bestreben,die Musik aus bloßer Textgebundenheit (im Sinne einer 'Dienerin') zu befreien. Der textlich-inhaltlichen Bedeutungsebene wird so eine immanent musikalische zu- bzw. beigeordnet. Diese

'semantische Polarität' ist in einigen Sätzen schon so weit geführt, daß man von einem direkten Konflikt sprechen könnte: die komplexen und in keiner greifbaren exegetischen Beziehung zum Text stehenden musikalischen Vorgänge, seien sie motivisch-thematischer, harmonischer oder auch metrischer Natur, sind so komplex, daß sie die Aussage des Textes in ihrer liturgisch-religiösen Funktion in den Hintergrund zu drängen scheinen, obwohl, von der Deklamation im Vokalsatz her betrachtet, die Deutlichkeit des Textvortrags stets gewahrt bleibt.

2. Zum Analyse-Problem

"Das Ziel einer musikalischen Analyse ist entweder die Interpretation eines Stücks Musik als Kunstwerk (und das heißt formal: als Funktionszusammenhang) oder aber die Illustrierung und Bestätigung einer Theorie (der Harmonik, der Metrik oder der Form)."[16] Dieser These von Carl Dahlhaus kann entgegengehalten werden, daß auch die Interpretation eines Musikstücks als Kunstwerk notwendigerweise eine Theorie darstellt, insofern man von folgender Prämisse ausgeht: "Menschliche Erkenntnis, sowie sie über die bloße Konstatierung des hic et nunc Gegebenen hinausgeht, ist t h e o r e t i s c h e Erkenntnis."[17] Demnach ist jede wissenschaftliche Erkenntnis theoretischer Natur: "Wissenschaftliche Erkenntnis der Wirklichkeit, wie sie von allen realitätsbezogenen Wissenschaften (....) angestrebt wird, ist problemorientiert erklärende, durch Erfahrung, innere Einheit und alternative Theorien sowie Metatheorien - mit einem Wort: durch immanente und transzendente einschließlich metatheoretischer Kritik k o n t r o l l i e r t e s y s t e m a t i s c h e S p e k u l a t i o n, deren kognitives Konzentrat allgemeine, möglichst auch allgemeingültige (also wahre) Theorien über die hypothetisch vermutete g e s e t z m ä ß i g e B e s c h a f f e n h e i t d e r R e a l i t ä t bilden."[18] "Theorien - und sei es auch nur in der verdeckten Form implizit angewandter theoretischer Prinzipien und Perspektiven - beherrschen den Erkenntnisprozeß vom Anfang bis zum Ende, in allen seinen Phasen und Dimensionen, von den letzten Voraussetzungen und ersten Prinzipien bis zum schließlich produzierten Ergebnis, das ja auch selbst Theorie ist."[19] Übertragen auf musikwissenschaftliche Analytik bedeutet dies, daß sich die Theorie eines bestimmten Werkes (als Kunstwerk) nur aufgrund mehr oder weniger festgefügter theoretischer Vorstellungen der einzelnen Parameter des musikalischen Satzes erschließen läßt. Weder die Harmonik noch die Metrik, ebensowenig die anderen Parameter des musikalischen

Satzes, die sich innerhalb eines Musikstückes in einer komplexen Abhängigkeit[20] befinden, lassen sich 'absolut' erfassen. Das 'Absolute', das in einer reinen Deskription zu liegen scheint - insofern sie sich nicht im bloßen Konstatieren der Teiligkeit eines Werkes erschöpft (z.B. A B A) - ist trügerisch: so bedarf schon die scheinbar rein deskriptive Aussage, daß an einer bestimmten Stelle in einem beliebigen Credo-Satz einer Messe Mozarts eine Imitation vorliegt, einer tiefergehenden theoretischen Begründung, soll sie nicht leer und ohne analytischen Erkenntniswert bleiben, denn es ist wohl unmittelbar einsichtig, daß eine Imitation (bzw. ein imitatorisch gestaltetes formales Element) im Messensatz Palestrinas oder im konzertierenden Messensatz des späten 17. Jahrhunderts einen wesentlich anderen Stellenwert hat als bei W. A. Mozart. Die adäquate analytische Wertung eines solchen Elements, die für die Theorie des Werkes (bzw. für seine Interpretation als Kunstwerk) von unabdingbarer Bedeutung ist, läßt sich jedoch nur vor dem Hintergrund einer 'allgemeinen' Theorie des musikalischen Satzes in den Meßkompositionen Mozarts erschließen. Dabei wird die Allgemeingültigkeit einer Theorie (im Sinne einer 'wahren Theorie') immer nur annäherungsweise zu erreichen sein. Das gilt in gleicher Weise für die Theorie eines bestimmten Werkes wie für die Theorie der musikalischen Parameter. Dieser 'Grenzwert des Wahren', der, auf das Einzelwerk bezogen, eine Rekonstruktion des Schöpfungsvorgangs anstrebt und, auf die Theorie der Parameter bezogen, die in der Entstehungszeit des Werkes waltenden Gesetzmäßigkeiten und Normen musikalischer Komposition aufzeigen will, ist nur unter Zuhilfenahme historischer Methoden erreichbar. Das bedeutet jedoch keinesfalls, daß sich die Theorie eines Werkes ausschließlich in Relation zur zeitgenössischen Theorie (der Harmonik, der Metrik, der Form usw.) erschließen ließe. Sie bedarf ebenso 'metatheoretischer Kritik' wie alle im Nachhinein entstandenen Theorien, sei es, daß sie mit der Begriffsbildung der zeitgenössischen in einer Tradition stehen oder nicht. Umgekehrt ergibt sich daraus, daß Theorien in ihrem historischen Geltungsbereich (auch im Sinne normativer Vorgaben für den Komponisten) eingeschränkt sind oder sein können.

In diesem Sinne sollen alle Aussagen der vorliegenden Arbeit, sei es daß sie das einzelne Werk betreffen oder aber darüber hinausgehende Sachverhalte, in erster Linie als theoretische Anschauungsmodelle begriffen werden. Auf das einzelne Werk bezogen sollen sie eine Theorie der komplexen

geistigen Kräfte darstellen, aus denen einerseits das Material, andererseits dessen Darstellung im Funktionszusammenhang der Form erwächst.

Was das Moment des Intellektuellen bei Mozart anbelangt, so scheint seine Musik im Bewußtsein der Mozart-Forscher unter einem Vorurteil zu stehen: die größte Aufmerksamkeit wird stets der historischen Determination seiner Werke, der Funktion tradierter Topoi und Modelle, gleich welcher Art sie auch seien, geschenkt. Und wenn man so manche analytische Betrachtung von Kirchenwerken liest, könnte man bisweilen den Eindruck gewinnen, daß Mozart auf diesem Gebiet nur ein Epigone gewesen sei. Gewiß spielt die Tradition bei Mozart (bis hinein in seine 'späteren' Schaffensperioden, die er durch seinen frühen Tod im Grunde eigentlich gar nicht erreichte) eine größere Rolle als z.B. bei Beethoven. Sicherlich arbeitet er etwa im melodischen Bereich viel stärker mit Floskelhaftem als dieser. Das Besondere bei Mozart (in Relation zu seinen unmittelbaren Zeitgenossen) erschließt sich oft nur in einer Betrachtung des kompositorischen Details. Dies nachzuweisen hat sich die Arbeit zur vornehmsten Aufgabe gesetzt. Der musikalische Satz Mozarts besticht durch eine höchst kunstvolle und absolut vollendete Beherrschung aller in der Zeit 'zur Verfügung' stehenden stilistischen und kompositionstechnischen Mittel. Mozarts Musik ist kaum - wie etwa Beethovens Spätstil - aus dem Geiste der Innovation zu begreifen, sondern vielmehr in dem meisterhaften, virtuosen Umgang mit dem Gegebenen. So orientiert sich der Periodenbau Mozarts wie der seiner Zeitgenossen am Prinzip der Symmetrie. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die dieses Prinzip nur stereotyp handhaben, schöpft Mozart alle Möglichkeiten aus, die es bietet und zwar im Sinne einer normativen Grundlage artifiziellen Umgehens und Gestaltens. Eine theoretische Begründung der Norm (in dieser wie in den anderen Ebenen des Satzes) ist eine Grundvoraussetzung zur analytischen Erkenntnis des Kunstvollen und des Besonderen Mozartscher Komposition. Die komplexen Prozesse, wie sie sich in der Metrik abspielen, und die teilweise so weit gehen,daß sie das Prinzip immanent negieren (ohne jedoch zu grundsätzlich Neuem vorzustoßen), einem bloß spielerischen 'Einfach-So' zuzuordnen, hieße den Geist Mozartscher Komposition zu verkennen; jedoch ist es nur eine sekundäre Fragestellung für den Analytiker, ob das Komplexe aus intellektuellen Prozessen oder reiner Genialität resultiert. Wichtig ist in erster Linie dessen Analysierbarkeit schlechthin.

Daß das Detail bei Mozart nicht der Beachtung wert sei, ist ebenfalls nichts als ein Vorurteil, von dem viele Mozart-Analytiker ausgehen, sei es, daß sie es explizit machen oder daß es nur implizit ihren Analysen zu entnehmen ist: denn warum soll sich Geist und Wesen der Mozartschen Komposition in ihrer komplexen Abhängigkeit vom Zeitstil im Großen mehr als im Kleinen sedimentieren? Die Fixierung auf die Detailanalyse machte in der vorliegenden Arbeit eine Beschränkung des Werkkreises nötig. Unter den Messen wurde eine weitere Auswahl getroffen: es wurden nur diejenigen analysiert, die sich unter den Begriff Missa brevis (im weitesten Sinne) subsumieren lassen. Weitgehend vernachlässigt wurden also die Messen KV. 66, 139 und 427. Weiterhin wurden nicht alle Sätze, die in Band II mit dem dort näher erklärten Verfahren grafisch analysiert wurden, im Textband berücksichtigt; so sind auch nicht alle Notenbeispiele aus Band II verbal in Band I interpretiert. Sie sind - mit den entsprechenden analytischen Einzeichnungen versehen - dann als 'aufbereitetes Material' zu begreifen. So werden kompositorische Prozesse gleich welcher Art oft durch eine entsprechende Kopplung und 'synoptische' Gegenüberstellung von musikalischen Verläufen, die in der Partitur der Messe räumlich/zeitlich getrennt sind, und durch deren Reduzierung auf den satztechnischen Kern, auch ohne verbale Erläuterung deutlich.

Durch II wird im folgenden auf Band II der Arbeit verwiesen.

Kapitel I: Die formalen und inhaltlichen Grundlagen der Gloria- und Credo-Sätze in den Meßkompositionen Mozarts. Aspekte ihrer historischen Genese.

1. Zu den Begriffen 'Missa solemnis', 'Missa longa' und 'Missa brevis'. Zur Grundproblematik des Wort-Ton-Verhältnisses und der formbildenden Funktion des Textes im Messensatz des 17. und 18. Jahrhunderts.

Wenn Heinrich Christoph Koch sagt, daß die Form der Tonstücke eher "etwas Zufälliges"[1] sei und wenn man sich auf die ästhetische und kompositionstechnische Grundlage dieser Aussage besinnt, so erscheinen die doch recht verschiedenen Bildungen, die uns unter dem Oberbegriff 'Sonatensatz' in der Wiener Klassik gegenübertreten, nicht als Erfüllung oder als (mehr oder weniger weitgehende) Negation eines formalen Schemas, sondern als individuelle, 'gleichberechtigte' Schöpfungen nach einem komplexen Prinzip und zwar im Rahmen eines bestimmten formalen Gerüstes, das neben rein strukturellen inhaltliche sowie harmonische Faktoren umfaßt. Das Gerüst selbst, dessen musikhistorische Begründung hier nicht näher verfolgt werden soll, ist auch in anderen Formen wirksam, so in Sätzen der Kirchenmusik, wo es jedoch eine besondere Konkretisierung erfährt, die später näher dargestellt wird (Kap. III).

Während die spezifischen Prinzipien wie das Gerüst innermusikalisch begründet sind (was nicht nur für den Sonatensatz, sondern überhaupt für die rein instrumentalen Formen gilt), dringt in die Vokalmusik ein außermusikalisches formbildendes Element ein: der Text. Dieses Problem stellt sich in den verschiedenen Gattungen und Formen gewiß verschieden dar, in der Oper anders als in der Messe, in einem durchkomponierten Opernfinale anders als in einem textreichen Satz des Ordinarium Missae. Generell mag in der Kirchenmusik gelten, daß sich die Musik bei Textvorlagen von geringem Umfang mehr entfalten kann als bei Textvorlagen von großem Umfang, was sich in den Messen Mozarts dergestalt auswirkt, daß die kompositorischen 'Formungen' von Kyrie, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei recht variabel sind und ein etwas größeres Spektrum an Möglichkeiten zeigen als die Vertonungen von Gloria und Credo.

Auf dieses Problem wird in der Literatur sehr oft hingewiesen. So spricht Georg Reichert im Zusammenhang mit den Gloria- und Credo-Sätzen von einem "spröden Formproblem"[2], welches sich aus dem Umstand ergibt, daß es sich bei den liturgischen Texten 'Gloria' und 'Credo' um eine Reihung von sprachlich gleich geformten Sätzen handelt, die zudem alle den gleichen inhaltlichen Stellenwert haben. Eine Möglichkeit, dieses Formproblem im

Credo zu bewältigen (auf die Reichert in seinem Aufsatz näher eingeht), besteht darin, daß in den musikalischen Vortrag des liturgischen Textes des öfteren ein charakteristisch geprägter Credo-Ruf eingefügt wird. Abgesehen von dieser sehr speziellen Möglichkeit lassen sich in der Tradition (bzw. in den Traditionen) der Meßkomposition, in der Mozart steht, bestimmte Maximen der großformalen Strukturierung des Textes konstatieren, wobei erst einmal unberücksichtigt bleiben soll, wie die entstehenden Teile aufeinander bezogen und zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt sind.

Als Mozart sich im Jahre 1768 seinen ersten Meßkompositionen widmete, boten sich ihm zwei Möglichkeiten der musikalischen Textstrukturierung an, die sich einmal im Typus der 'Missa brevis', zum anderen im Typus der 'Missa longa' konkretisierten. Beide Möglichkeiten verwirklichte er im Jahre 1768 einmal: den Typus der Missa brevis in der Messe KV. 49, den der Missa longa in der Messe KV. 139, die zwischen Herbst 1768 und Mitte 1769 entstanden sein dürfte[3]. Während in der Missa brevis die Tendenz vorherrscht, den jeweiligen Ordinariumstext (Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus/Benedictus - Agnus Dei) in einen zusammenhängenden musikalischen Komplex zu fassen, werden in der Missa longa einzelne Textabschnitte in mehr oder weniger autonomen, teilweise durch instrumentale Zwischenspiele abgegrenzten Sätzen vertont. Manfred Herrmann Schmid weist ausdrücklich darauf hin, daß der Gegenbegriff zu 'brevis' 'longa' ist, nicht etwa 'solemnis'. "Dabei ist 'Missa longa' immer gleichbedeutend mit 'Missa solemnis', 'Missa brevis' jedoch nicht unbedingt mit 'non solemnis'."[4] Das Kriterium für die Bezeichnung 'solemnis' ist also nicht so sehr in der formalen Konzeption (bzw. in der Länge) der Komposition zu sehen, sondern vielmehr in der orchestralen Besetzung. Der Charakter des 'Festlichen' wird in erster Linie durch die Verwendung von Blechblasinstrumenten (Trompeten, Posaunen, Pauken) geprägt, so daß auch kurze Messen mit entsprechender Besetzung die Bezeichnung 'solemnis' ohne Widerspruch tragen können. Die 'langen' Messen, die im Gegensatz zu den 'kurzen' Messen jedoch nur in den feierlichen Hochämtern zur Aufführung gebracht wurden, sind nicht zuletzt aus diesem Grunde stets mit Blechbläsern und Pauken besetzt. Weiter weist Schmid darauf hin, daß mittels formaler Gesichtspunkte nur eine Reihe von Messen klar in 'longae' und 'breves' eingeteilt werden können. "Der größere Teil entzieht sich jedoch der eindeutigen Zuordnung."[5] Obwohl sich diese Feststellungen Schmids auf die Messen Eberlins beziehen, läßt sich aus ihnen eine durchaus sinnvolle Klassifikation der Meßkompositio-

nen im 17. und 18. Jahrhundert insgesamt herleiten, die auch für Mozart ihre Gültigkeit hat[6].

Beide Typen – brevis wie longa – sind in der Meßkomposition des 'Stile concertato' im 17. und 18. Jahrhundert vorgebildet und es wäre falsch, den Typus der Missa longa mit der 'neapolitanischen Kantatenmesse' gleichzusetzen, gleichwohl er dort seine reinste Verwirklichung findet. In der Missa brevis wie in der Missa longa wirkt die Struktur des Textes prägend auf die Struktur der Musik, was für die textreichen Gloria- und Credo-Sätze in ganz besonderer Weise gilt. In einem durchkomponierten Gloria einer Missa brevis des Stile concertato (obwohl völlig durchkomponierte Sätze recht selten sind) werden größere Abschnitte, bzw. Sinnzusammenhänge des Textes in der Vertonung durch Bildung von musikalischen Sinnzusammenhängen nachvollzogen. Strukturell-syntaktische Zäsuren des Textes schlagen sich in musikalischen Zäsuren nieder. Unabhängig von der Frage, ob und wie in den entsprechenden musikalischen Abschnitten direkt textexegetische Momente in Erscheinung treten, läßt sich die "Deutlichkeit des Textvortrags"[7] als eine Grundmaxime der konzertierenden Kirchenmusik hervorheben, d.h. die Struktur des Textes und die Struktur des musikalischen Satzes stimmen im wesentlichen überein, was sich in den verschiedenen 'Dimensionen' des Wechselverhältnisses Text—Musik zeigt. So wirkt der Text im Kleinen wie im Großen musikalisch formbildend: einerseits reflektiert die Musik die Struktur der Syntax, andererseits vollzieht sie auch größere Sinneinheiten des Textes nach. Alfred Orel beschreibt diese formale Verknüpfung von Text und Musik in den textreichen Sätzen der Messen im Stile concertato wie folgt: "Der Text der langen gesungenen Teile des Meßopfers – Gloria und Credo – zerfällt wieder in eine ganze Reihe von Versen oder Glaubenssätzen, die gleichfalls eine Grundlage für die musikalische Formgebung zu bilden vermögen. Die Länge dieser Meßsätze bedingt aber im Musikalischen wieder eine Zusammenfassung mehrerer Verse zu grösseren Gruppen."[8] Massenkeil weist auch darauf hin, daß es den Komponisten offensichtlich "mehr auf die Deutlichkeit des Textvortrags" ankommt, "auch auf den durch musikalische Wiederholung jeglicher Art bewerkstelligten emphatisch gesteigerten Vortrag. Nur selten zielen sie (....) auf einen starken musikalischen Ausdruck von Sinn und Affekt einzelner Worte und Sätze."[9] Gewiß wirkt sich die Affekten- und Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts in der Kirchenmusik Österreichs nicht so aus wie in Norddeutschland und in bestimmten Regionen Italiens, worauf u.a.

Gernot Gruber[10] und Rolf Damann[11] hingewiesen haben. Doch gerade das Prinzip der 'Deutlichkeit des Textvortrags' zeigt, daß die süddeutsch-österreichischen Komponisten gleichermaßen an der Rhetorik der Zeit partizipieren, denn dieses Prinzip ist Voraussetzung für jedweden affektiven und figurativen Ausdruck des Textes. Die Technik der Polytextur, also gerade die Negation dieses Prinzips, ist recht selten. Auch Mozart vermeidet Polytextur weitgehend. Nur an wenigen Stellen vermag sie sich 'einzuschleichen'. Dort ist allerdings der Satz meist so transparent, daß die gleichzeitige Realisierung der verschiedenen Texte durchaus möglich ist[12].

Die Deutlichkeit des Textvortrags ist auch für Mozart eine der wesentlichsten Grundlagen seiner kompositorischen Behandlung der liturgischen Texte. Das strukturelle Gerüst, wie es uns in den Gloria- und Credo-Sätzen Mozarts vor Augen steht, ist (bedingt durch das spezifische Verhältnis von Text und Musik) traditionell vorgebildet, ebenso sind es Elemente der musikalischen Konkretisierung.

2. Zur Geschichte der Meßkomposition im süddeutsch-österreichischen Raum.

A. Die konzertierende Messe des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Die musikalische Konkretisierung der textbedingten Satzpartikel in der 'Missa concertata' des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erfolgte mit den spezifischen Mitteln des konzertierenden Stils. Die Bestimmung des Begriffs 'konzertierend' für die 'Missa concertata' in stilistisch-kompositionstechnischer wie in historisch-genetischer Hinsicht im italienischen wie im süddeutsch-österreichischen Raum erweist sich als sehr komplex, und es wäre gewiß falsch, ihn nur auf den Wechsel von Solo- und Tutti-Teilen zu beziehen. Massenkeil weist darauf hin, daß sich der Begriff 'Missa concertata' im 17. und 18. Jahrhundert auf drei verschiedene Arten von Meßkompositionen bezieht: "die geringstimmige Messe mit Generalbaß allein, die Messe mit Instrumenten und Generalbaß und die mehrchörige Messe mit Generalbaß."[13] Als ein Signum des konzertierenden Prinzips betrachtet Massenkeil die hauptsächlich durch Viadana beeinflußte Monodisierung des Stimmverbandes. Dies sei jedoch nur eine Seite des Umformungsprozesses, der, im späten 16. Jahrhundert beginnend, auch die Meßkomposition betrifft. Ebenso entscheidend sei das gewandelte Verhältnis zwischen der homorhythmischen Satzweise und imitatorischen Partien. "Nicht mehr hebt sich wie in der älteren Zeit der kompakte Satz Note gegen Note als etwas Be-

sonderes von dem freien Strömen des kontrapunktischen Stimmgefüges ab und führt zwangsläufig durch die gleichmäßige Deklamation des Textes in allen Stimmen zu einem Herausheben bestimmter Worte oder Wortgruppen (es sei denn, ein Stück wäre durchgehend homophon gehalten). Sondern Homorhythmie und aufgelockerter Satz sind jetzt gewissermaßen gleichwertig, sie alternieren, zielen beide gleichermaßen auf Deutlichkeit des Textvortrages. Sie bedingen im letzten den Eindruck einer kaleidoskopartigen Reihung von solchen musikalischen Abschnitten (....). Zusammen mit dem Generalbaß, der die 'aufgelockerte' Satzweise überhaupt erst ermöglicht, hat dies als ein entscheidendes Signum der konzertierenden Messe schlechthin, und nicht nur der geringstimmigen zu gelten."[14] Massenkeil spricht weiterhin davon, daß im Grunde die Besetzung dem Satztechnischen nachgeordnet sei (und zwar im Zusammenhang mit der Besprechung eines Kyrie von P. Lappi), und daß eine solche 'konzertierende Setzweise' den Keim zu einer Weiterentwicklung in verschiedener Richtung in sich trage. Einmal sei "es von dort aus nur ein kleiner Schritt zu einer ausgesprochenen Differenzierung von Solo und Tutti",[15] die sich "in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer stärker zu einer Gegenüberstellung von rein solistischen und chorischen Partien" umbilde. "Dem Chor fällt auch die Aufgabe zu, längere Abschnitte im 'stile antico' zu übernehmen, die mehr und mehr das Gefüge der konzertierenden Messe durchsetzen. Diese Rückbesinnung auf die Wurzeln des konzertierenden Stils, dieses Nebeneinander von Alt und Neu, das man in der Zeit selbst als 'Stile misto' bezeichnete, ist das satztechnische Charakteristikum der Meßkomposition vom späten 17. Jahrhundert bis weit ins 18. Jahrhundert hinein."[16] Massenkeil betont in diesem Zusammenhang weiterhin die für die konzertierende Messe des 17. Jahrhunderts wichtige Aufteilung in Concerto- und Ripieno-Stimmen. Diese Stimmen seien so angeordnet, daß die Concerto-Stimmen ein Satzgerüst bildeten, zu dem die Ripienostimmen hauptsächlich in homorhythmischen Partien verstärkend hinzutreten. Weiterhin kommt er auf die Funktion der Instrumente in der konzertierenden Messe zu sprechen, die entweder obligat oder nur klangverstärkend (z.B. mit dem Ripienchor) eingesetzt werden[17]. Am Endpunkt dieser von Massenkeil skizzierten Entwicklung der konzertanten Messe stehen im österreichischen Raum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Komponisten wie Johann Heinrich Schmeltzer, Heinrich Franz Biber, und Johann Caspar Kerll, die in den wesentlichen Zentren der Pflege katholischer Kirchenmusik Wien, München und Salzburg tätig waren, und deren Meßkompositionen durch die Untersuchungen Massenkeils in ihren wesentlichen Zügen treffend charakterisiert werden.

Auch Alfred Orel spricht davon, daß die konzertante Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum ein besonderes Stadium erreicht habe, wobei er mit Massenkeil in der Beobachtung übereinstimmt, daß sich Solo- und Tutti-Teile deutlicher gegeneinander abgrenzen. "Die im Laufe des 17. Jahrhunderts zutage tretende Klärung in der Verwendung von Solo und Tutti führt zu einer Ausdehnung der einer dieser beiden Gruppen zugewiesenen Partien bis zur Zuteilung einer ganzen textlichen Distinktion und darüber an eine derselben."[18] Da Orel jedoch dazu tendiert, die konzertierende Messe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum in der Polychorie venezianisch-römischer Genese zu begründen, stellt sich bei ihm das 'Neue' in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgendermaßen dar: "Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß die Polychorie im Sinne des Gegenüberstellens mehrerer Chöre, die nicht zuletzt auch in ihrer räumlichen Trennung ein hauptsächliches Mittel für antithetische Wirkung bieten, daß also die Massengegenüberstellung mehrerer Chöre der Gegenüberstellung von Solo und Tutti innerhalb eines einzigen Chores weicht, ... Das flächenakustische, räumliche Konstruktionsprinzip weicht dem hauptsächlich dynamischen von Solo und Tutti, das mit satztechnischer Gegensätzlichkeit vereint wird."[19] Orel weist darauf hin, daß der Ripieno-Satz nicht immer ein akkordisch-homorhythmischer sei, genausowenig wie Solo-Teile immer polyphon (imitatorisch) gesetzt seien, eine Feststellung, die auch bei Massenkeil anklingt, dort jedoch einen anderen Stellenwert hat[20]. So unterschiedlich die Definitionen des konzertierenden Prinzips in der Messe des 17. Jahrhunderts von Orel und Massenkeil auch sein mögen, sie enthalten keine unversöhnlichen, kontradiktorischen Gegensätze[21].

Guido Adler geht bei seinen Untersuchungen der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. näher auf die Frage ein, worin die Einheit eines Messensatzes im konzertierenden Stil begründet sein kann. "Die Einordnung" ("der vielen kleinen Abschnitte, aus denen die Sätze der Messe bestanden") "mußte, da die thematische Verarbeitung die Vereinheitlichung nicht besorgte, durch andere Mittel gewonnen werden. Tonalität, Folge von in verschiedenen Taktarten gehaltenen Großgruppen (was aber nicht immer beobachtet wurde und in den kleineren Messen des konzertanten Stils fast ganz außer acht gelassen wurde), und ferner - was eigentlich die Hauptursache ist - historischer Zusammenhang mit der bereits als typisch erkannten Texteinteilung in der älteren mehrstimmigen

Messe, ein Zusammenhang, der vielfach gelockert wurde und durch Anlehnung der Solo-Tutti-Teilung an die kleinen Textabschnitte eine stilistisch andere Ausführung gewann."[22] Adler sieht also in der Solo- Tutti-Teilung bzw. im Solo- Tutti-Kontrast die Hauptursache des inneren Zusammenhalts eines Messensatzes im konzertierenden Stil, worin er mit Orel übereinstimmt, gleichwohl sein Ansatzpunkt ein anderer ist. Zur Solo-Tutti-Struktur in den Gloria- und Credo-Sätzen schreibt Adler folgendes: "Der Beginn der Sätze ist nicht an einen Brauch gebunden. Doch überwiegt der Tutti-Anfang im Kyrie und der Solo-Anfang im Gloria, wieder der erstere im Patrem. Im Gloria ist der herkömmlichen Scheidung gemäß Wechsel in der Besetzung bei 'Qui tollis' und 'Cum sancto Spiritu' regelmässig verwendet, und zwar bei letzterem zumeist mit Tutti. Ebensooft wird das 'Amen' als selbständiger Teil abgesondert, ebenfalls mit Tutti oder mit einem einleitenden Solo (Soli). Die 'clausulae' sind stets Tutti. Innerhalb des Gloria kommen, von der natürlichen Teilung des Textes Gebrauch machend, die Komponisten zu mannigfachen Scheidungen von Soli und Tutti, regulär im Gleichgewicht der beiden Klangkörper: je 3 zu 3, 4 zu 4, 5 zu 5, 6 zu 6, 7 zu 7! Man braucht nur den Text durchzugehen, um die da möglichen Scheidungen zu erkennen, die auch wirklich in der Abtrennung der Klanggruppen verwendet werden: 'Laudamus', 'Benedicimus', 'Adoramus', 'Glorificamus', 'Gratias', 'Domine Deus', 'Domine Fili', 'Domine Deus Agnus', 'Qui tollis', 'Suscipe', 'Qui sedes', 'Miserere', 'Quoniam', 'Cum sancto spiritu', 'Amen'. Das Patrem (= Credo ohne Intonation) hat gleichen Wechsel bis zu achtmaliger Folge von Tutti und Solo (Soli); am meisten werden Einschnitte gemacht in der überkommenen Art beim 'Crucifixus' und 'Et in spiritum', dann bei 'Genitum', 'Qui propter', 'Et incarnatus' (öfter für Tutti als für Solo bestimmt, während im 18. Jahrhundert hier das Solo bevorzugt wird), 'Crucifixus' (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe für Soli), 'Et resurrexit', 'Et iterum', 'Et in spiritum', 'Et exspecto', 'Amen'."[23] Adlers Beobachtungen beziehen sich zwar auf die Wiener Meßkomposition, sie lassen sich jedoch im wesentlichen auf die gesamte konzertante Meßkomposition im süddeutsch-österreichischen Raum übertragen. Natürlich begründet Adler das konzertierende Prinzip, wie es sich in der Meßkomposition des ausgehenden 17. Jahrhunderts konkretisiert, nicht nur im Wechsel von Solo- und Tutti, also in einem rein besetzungstechnischen Kontrast. Im Ausgleich dieser beiden Klanggruppen sieht er nur ein Signum der späteren konzertanten Messe, wie sie von Heinrich Franz Biber, Schmeltzer und

Kerll repräsentiert wird. Weiter weist Adler darauf hin, daß im Gloria gewöhnlich von "Qui tollis" bis "Quoniam" und im Credo von "Et incarnatus" bis "Et resurrexit" eine Verlangsamung des Tempos stattfindet[24]. Eine solche Verlangsamung des Tempos, die mit einem Besetzungswechsel einhergeht, ist wohl auch in jenen Gloria- und Credo-Sätzen denkbar, wo der entsprechende Textabschnitt nicht innerhalb einer 'Großgruppe', die durch Wechsel der Taktart und des Tempos geprägt wird, isoliert vertont ist, zumal direkte Tempobezeichnungen recht selten sind. Die Verlangsamung des Tempos an der entsprechenden Textstelle im Credo ist auch noch bei Mozart, abgesehen von zwei Ausnahmen, konsequent realisiert. Wesentlich ist der von Adler für die konzertierende Messe definierte Begriff der 'Großgruppe'. Zu ergänzen wäre, daß eine Großgruppe ihrerseits wieder in eine Folge von Solo- und Tutti-Episoden oder in satztechnisch kontrastierende Partikel zerfallen, oder aber selbst nur einen Solo- oder Tutti-Teil mit einheitlicher satztechnischer Prägung enthalten kann. Der Begriff der 'Großgruppe' ist auch auf die folgenden Stilrichtungen sinnvoll anwendbar.

B. Die neapolitanische Messe

Die Meßkomposition der neapolitanischen Schule greift das Prinzip der Großgruppenbildung (im Sinne der 2. Art) auf und begründet es neu. Während die Großgruppen der konzertierenden Messe kaum als abgeschlossene 'Sätze' zu bezeichnen sind und ihren Sinn lediglich als größere tektonische Elemente im 'konzertierenden' Gesamtzusammenhang finden, werden sie in der neapolitanischen Kantatenmesse von großangelegten, autonomen Komplexen bestimmt, von 'geschlossenen Formen', wie sie hauptsächlich in der Oper gebraucht werden. Damit ändert sich aber auch das oben erwähnte strukturelle Verhältnis Text-Musik grundlegend. "Bestimmte im 17. Jahrhundert der Text die Anlage der konzertanten Messenkomposition, so erhob anscheinend die neapolitanische Schule die musikalische Form zum Prinzip, in die der Text" (besser müßte man sagen: einzelne Textabschnitte) "eingekleidet wurde. Während in der Missa brevis auch die textreichen Sätze entweder durchkomponiert sind oder nur wenige Unterteilungen aufweisen, besteht die neuausgebildete Gattung der Kantatenmesse aus thematisch abgeschlossenen Sätzen, Chören, Arien, Duetten und Terzetten; Soloquartette sind nur mehr selten anzutreffen und kommen erst gegen Ende des Jahrhunderts wieder zur Geltung."[25] Neben den Formen dringen

naturgemäß auch die anderen charakteristischen Elemente der neapolitanischen Musiksprache in die Meßkomposition ein: Belcanto, Koloraturenwesen, harmonische Eigenheiten sowie stereotype Affektgestaltung. In der konzertierenden Messe des 17. Jahrhunderts war die Lage von Solo- und Tutti-Teilen (in Relation zum Text), abgesehen von einigen Fixpunkten, frei. Die Großgruppenbildung war hinsichtlich Anzahl, Lage (im Text) und Ausdehnung weitgehend akzidentiell. In der neapolitanischen Messe erfolgte nun eine Konsolidierung dieser beiden Aspekte, und zwar hauptsächlich in den Gloria- und Credo-Sätzen. Bestimmte Textstellen werden bevorzugt solistisch, andere hauptsächlich chorisch vertont. Ebenso konsolidierte sich Anzahl und Umfang der Textabschnitte, die zu musikalischen Nummern zusammengefaßt wurden, ein Prozeß, der sich hauptsächlich an größeren Sinneinheiten im Text orientiert.

Diese Konsolidierung wirkt ihrerseits auf die Solo- Tutti-Struktur der gleichzeitigen Missa brevis. Diejenigen Textteile, die in der Missa longa als Solo- oder Chor-Nummern vertont wurden, erscheinen im durchkomponierten Satz der Missa brevis als Solo- oder Chor-Teile. Dieser Vorgang, der für Mozart von größter Bedeutung ist, sei später an einigen Beispielen demonstriert. Obwohl sich in den Missae breves die originären Charakteristika des konzertierenden Stils bis weit ins 18. Jahrhundert bewahren (d.h. besetzungs- und satztechnischer Kontrast als konstitutive Elemente der musikalischen Tektonik), dringen zunehmend neapolitanische Elemente in sie ein. Das für die konzertierende Messe wesentliche Kontrastprinzip, das dort zum großen Teil 'abstrakt' satztechnisch fundiert war, wird in einer Weise modifiziert, die noch für den Missa-brevis-Satz Mozarts sehr wesentlich ist. Solo-Partien im Belcanto-Stil, teilweise mit ausgesprochen empfindsamem Charakter, kontrastieren unmittelbar mit laut tönenden, deklamatorischen Chorblöcken oder Chor-Fugati. Der Stile misto, den Massenkeil für die konzertierende Messe des 17. Jahrhunderts definiert hat, erhält neue Dimensionen, die auch ausdrucksspezifischer Natur sind.

Wesentlich für die Meßkomposition des Neapolitanismus sowie der unmittelbaren Folgezeit ist die Tatsache, daß sich in einer Messe Missa-Longa- und neapolitanisch inspirierte Missa-brevis-Konzeption gegenüberstehen können, sei es in verschiedenen Sätzen (wobei hier mit dem Begriff Satz der gesamte liturgische Text in seiner musikalischen Darstellung gemeint

ist) oder gar innerhalb eines einzigen Satzes. Diese Möglichkeit, auf die auch Schmid hinweist, sei mit dem Begriff 'divergierende Konzeption' bezeichnet. Sie ist für die Gestalt der Missa longa Mozarts von grundlegender Bedeutung, und zwar hauptsächlich für die Credo-Sätze.

C. Der klassische Messensatz. Grundzüge

Alfred Orel führt die Art des Messensatzes, die sich für Mozart und die gesamte Wiener Klassik sowie ihren historischen Umkreis als Gestaltungsgrundlage erweist, auf einen Syntheseprozeß zwischen konzertierender Messe des 17. Jahrhunderts und neapolitanischer Kantatenmesse zurück: "In der früher behandelten Stilrichtung" (womit die konzertierende Messe im ausgehenden 17. Jahrhundert gemeint ist) "konnte der Übergang zum Solo- Chor-Kontrast festgestellt und die Art des gegenseitigen Verhältnisses von Chor und Solo innerhalb eines Teiles - also nicht in zwei gesonderten, geschlossenen Abschnitten - beobachtet werden. Im Prinzip bleibt nun (um die Mitte des 18. Jahrh., Erg. des Verf.) die Entwicklung in der Bahn, die sich z.B. schon in den Messen Bibers darbot. Allein die Annäherung an das vorläufige Endziel, die Werke der Wiener Klassik, wird deutlich erkennbar. Das Solo findet nicht nur in den geschlossenen Nummern, den Arien und Duetten Verwendung, sondern auch innerhalb der als Chorpartien anzusprechenden Teile. Zwischen diesen beiden Verwendungsarten bestehen nun sowohl in formalarchitektonischer wie in satztechnischer Hinsicht wesentliche Unterschiede. Obwohl derartige solistische Partien in Chorteilen ziemliche Ausdehnung erlangen können, sind sie nicht selbständig, zeigen keine geschlossene Form, sondern sind in innerem untrennbarem Zusammenhang mit dem Teile, dem sie angegliedert sind, aus ihm heraus zu betrachten. Weiter ausgedehnte eingebaute Soli bedeuten vor allem stets einen Kontrast gegenüber dem häufig sie einrahmenden Chor. Hier macht sich die Tradition der Wiener Schule geltend. Bei kürzeren Solis tritt meistens auch noch ein wesentlicher satztechnischer Unterschied gegenüber den Arien und Duetten hinzu: es handelt sich nicht um Solis einer Stimme, sondern es wird das Soloensemble verwendet, wobei auch wieder dem akkordischen Chorsatz gegenüber polyphonierendes Stimmengewebe auftritt. Im Chorsatz tritt eine ziemlich klare Scheidung zwischen akkordlichen, allenfalls leicht polyphonierenden und streng kontrapunktisch gearbeiteten Partien ein."[26] Orel beschreibt genau jenen

Satztyp, der uns in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen Mozarts vor Augen steht, wie er aber auch bei seinen direkten Vorbildern und seinem historischen Umkreis zu finden ist.

Man könnte Orels Ausführungen entnehmen, daß der rein neapolitanische Longa-Satztyp nunmehr zu existieren aufgehört habe und ganz in der Rückbesinnung bzw. in der Synthese mit dem alten konzertierenden Messensatz aufgegangen sei. Das ist nicht der Fall. Das Missa-longa-Prinzip bleibt als autonome Möglichkeit musikalischer Formgebung existent, so z.B. in Mozarts großer Messe KV. 427.

Im folgenden sei nun der Versuch gemacht, diesen Synthese-Prozeß am Beispiel der Gloria- und Credo-Sätze skizzenhaft darzustellen.

3. Tabellenmaterial

A. Sieben Gloria- und Credo-Sätze der süddeutsch-österreichischen Tradition.

Aufrasterung der Struktur nach bestimmten Textmarken und analytische Kurzcharakteristik der einzelnen formalen Partikel.

Im Raster erscheinende Abkürzungen:

S.; A.; T.; B.;	Sopran; Alt; Tenor; Baß
Solo-Ens.	Solo-Ensemble; korrekterweise müßte in der konzert. Messe von Solo-Chor gesprochen werden. Der Begr. Chor ist im Raster jedoch stets dem Tutti-Chor zugeordnet.
I, II	römische Ziffern bezeichnen aufgeteilte Vokalstimmen.
B.c.	Basso continuo
Block	homorhythmische Satzstruktur
imit.	imitatorische Satzstruktur
Rip.	Ripieno
Kol.	Koloratur
ar.	'arioso', im adjektivischen Sinne gebraucht: ariose Melodiebildung im solistischen Vokalsatz.
mel. Subj.	melodisches Subjekt, bzw. 'Thema' eines kontrapunktischen Satzes.
( )	Ein Begriff, der in Klammern gesetzt ist, trifft nur unter Vorbehalt zu.
-	Ein Strich statt einer Tempo-, Taktart- oder Tonart-Angabe weist darauf hin, daß entweder keine Angabe gemacht werden kann (etwa weil sie in der Part. fehlt), oder daß die vorhergehenden Angaben ihre Gültigkeit behalten.

Textmarken	Antonio Draghi Missa à 9 (1684)	Johann Caspar Kerll Missa cujus toni (1687)
Gloria	-, 4/4, G-Dur. Solo-S.I+II: Gloria-Melisma, dann Tutti-Block alternierend mit Solo-A. und T.	———
Et in terra	Tutti-Block, streng homorhythmisch	-, ¢, D-Dur. Solo-Ens., polyphoner Satz, 2 mel. Subjekte "bonae vol.": Rip.
Laudamus te	- - - . Solo-Ensemble + B.c., teils imitatorisch geführt, teilweise auch homorhythmische Stimmgruppenbildung, besonders gegen Schluß der Episode "Glorificamus te": abschließender Tutti-Block.	- - - . Rip.-Blöcke (Rufe) mit instrumentalen Einwürfen befinden sich in kurzgliedrigem Kontrast mit imitatorischen Partikeln, einerseits syllabische, andererseits melismatische Textdeklamation
Gratias	- (e-moll) - . Solo-Sopran I + solistische Streichinstr., ariose Vokalmelodik, durchdrungen von Koloraturen	- - - . Solo-A.+T.+B. + B.c. zuerst homorhythmisch-blockhafte Satzanlage dann imitatorische Auflockerung (bei "pronter magnam...")
Domine Deus Rex caelestis	-, 3/4, G-Dur. Solo-Ensemble + B.c., kurze Imitationen, bei "Domine Deus, Agnus Dei": Solo-Ensemble-Block "Agnus Dei": abschließendes Tutti	-, A-Dur, -. kurzgliedriger Wechsel: einzelne Solo-Stimme - Ripieno-Block.
Qui tollis	-, 4/4, a-moll. Solo-Ensemble "Qui tollis": Tutti-Block "Qui tollis" (statt "Qui sedes") Solo-Ensemble	-, D-Dur, -. Solo-Baß (ar.) "miserere": Rip. imit. Satz "Qui tollis": Soli: imit. Satz "Suscipe": Soli, imit. Satz "Qui sedes": Solo-Baß (ar.) "Miserere": Rip., modifizierte Wiederhol. des ersten "miserere"
Quoniam tu solus	-, G-Dur, -. Solo-Ensemble + Solo-Streicher, der Komplex beginnt imitatorisch und geht in einen homorhythmischen Block über (Komplex erscheint 4 x, jew. modifiziert). "Tu solus Dominus": abschließender Tutti-Teil	-, 3/2, A-Dur. Solo-Alt, ariose Melodik, fünftaktige Passage. Sie wird vom Solo-Sopran sequenziert wiederholt, "Jesu Christe": weitausladende Koloratur des Solo-Basses
Cum sancto Spiritu	-, 3/2, G-Dur. Tutti, Doppelfuge kurzer Einwurf des Solo-Ens. Tutti, gegen Schluß der Fuge homorhythmische Blockbildung (4/4)	Allegro, ¢, -. einleitender Rip.-Block Solo-Ens.: Ansatz eines kontrapunkt.-fugenhaften Satzes, Ansatz wird instrumental wiederh. Repetition des Rip.-Solo-Komplexes auf anderer harm. Stufe Rip: Entfaltung der Fuge

Textmarken	Heinrich Schmeltzer Missa nuptialis	Heinrich Franz Biber Missa Sti. Henrici (1701)
Gloria	——	——
Et in terra	-, 4/4, a-moll Solo-Sopran I + II, nur B.c. zuerst homorhythmisch, bei "bonae volunt." kurze Imitation	-, ¢, C-Dur. Solo-Sopran I+II + Streicher, zuerst kurze Imitation dann homorhythmische Satzgestalt
Laudamus te	- - - . Ripieno-Block + B.c.	- - - . lediglich Wandlung in der Melodiebildung: Sopran I und II imitieren einander in weiträumigen Koloraturen.
Gratias	- - - . Solo-Tenor I+II, B.c. imitatorische Satzanlage	- - - . Ripieno-Block, "propter magnam gloriam tuam: imitatorischer Satz (vgl. entsprechende Stelle bei Kerll und Caldara!)
Domine Deus Rex caelestis	- - - . Solo-Alt "Domine fili": Solo-S. I+II, Komplex mit konzertierenden Posaunen "Domine Deus , Agnus Dei": Solo-Baß, ar. mit konzertierender 1. und 2. Violine	-, 3/2, a-moll. Solo-Baß + Solo-Violinen +B.c. weitgehend durchimitierter Satz im typischen Stile antico-Habitus (Vokalstimmen durch Instrumente ersetzt)
Qui tollis	- - - . Ripieno + B.c. kontrastierende Abfolge von homorhythmischen und kontrapunkt.-imitatorisch aufgelockerten Partikeln	-, ¢, -. Ripieno, kontrapunktischer Satz mit drei Subjekten
	"Qui sedes": Solo-A.+T.I +B.	-, 3/2, C-Dur. Ripieno
Quoniam tu solus	- - -, Solo-Tenor II (ar.) + konzertierende Posaunen	- - -. Solo-Ensemble später + Rip.
Cum sancto Spiritu	- - -, Ripieno-Block + B.c.	inhaltlich zusammenhängender Komplex von äußerst kunstvoller Bauweise.
	"Amen"-Fugato, angestimmt vom Solo-Ensemble - Violinen	
	Ripieno: beschließt das Fugato	

Textmarken	Antonio Caldara Missa dolorosa (1735)	Carl Heinrich Biber Missa brevis ... (1731)
Gloria	——	——
Et in terra	Allegro, 4/4, e-moll. Tutti, zuerst Chorrufe mit instrumentalen Einwürfen, dann kontinuierlicher Vokalsatz	Allegro, 3/4, e-moll. Ripieno, aufgelockert blockhaft + Viol.
Laudamus te	- - - . Solo-Sopran + konzertierende 1.+2. Violine, Arioso. Zwischen die im Vokalsatz melodisch frei gestalteten Prädikationen "Laudamus te ..." ist ein motivisch fest geprägtes instrum. Ritornell eingelagert.	- - - . Solo-Sopran, arioso, mit Koloraturen durchsetzt
Gratias	- - a-moll. Tutti, zuerst homorhythmisch-blockhaft gefügt, bei "propter magnam gloriam" in kleingliedrigen Imitationen aufgelockerter Satz, Chor-Koloraturen bei "gloriam"	- - - . kurzer Ripieno-Teil
Domine Deus Rex caelestis	Allegretto, 3/4, e-moll. Solo-Alt + konzert. 1.+2.Viol., Arie,Ritornellform, teilweise auffallend symmetrische Melodik Allegro, 4/4, C-Dur. "Domine Deus, Agnus Dei", Solo-T.+B., Duett, Ritor.-Form	- - - . Solo-Ensemble, imitatorischer bis frei kontrapunktischer Satz, nur +B.c.
Qui tollis	Adagio, 4/4, a-moll. Tutti, meist blockhaft mit instrumentalen Einwürfen(Seufzer-Figuration) Andante, --. "Qui tollis" (zweite Mal!): Solo-Ensemble, letztes "miserere":Tutti	- - - . blockhafte, teiweise aufgelockerte Satzgestalt, "suscipe deprecationem nostram" als kurze Adagio-Episode vertont
Quoniam tu solus	Allegro, 4/4, a-moll. Solo-Sopran + konzertierende Violine, Arie in Ritornell-Form	-, 4/4, e-moll Solo-Tenor, Arioso mit Koloraturen bei "Jesu Christe" (vgl. entsprechende Stelle bei Kerll!)
Cum sancto Spiritu	Allegro, 4/4, e-moll. Tutti, Fuge	- - - . Solo-Alt und Baß, kurze imitatorische Passage Ripieno "Amen" kurze polyphone Schlußepisode

Textmarken	Georg Reutter (d.J.) Missa S. Caroli (1734)
Gloria	Allegro un poco, 4/4, C-Dur. Chorsatz, vgl. Band II, Satzschema und Notenbeispiele
Laudamus te	Andante, 4/4, a-moll. Sopran-Arie mit konzertierender 1.+2. Violine, die hauptsächlich unisono geführt sind. Zweiteilige Form mit instrumentaler Devise und Ritornellen
Gratias	Un poco Andante, 4/4, d-moll. Alt-Arie mit konzertierender Alt-Posaune, zweiteilige Form mit instrumentalem Vorspiel, weiträumige Koloraturen
Domine Deus Rex caelestis	Andante, 4/4, B-Dur. Duett Tenor-Baß mit konzertierenden Violinen, der Struktur des Textes entsprechende dreiteilige Anlage: "Domine Deus, Rex ...." "Domine Fili unigenite ..." "Domine Deus, Agnus Dei ...."
Qui tollis	Adagio, 4/4, (g-moll). Chorsatz (+Clarini + Posaunen), homorhythmisch, teilweise auflockert, ostinate Achtelbewegung im Instrumentalsatz, der Struktur des Textes entsprechende dreiteilige Anlage
Quoniam tu solus	Allegretto, 3/4, F-Dur. Duett Sopran-Alt mit konzertierender Violine, zweiteilige Form, Vokalstimmen imitatorisch geführt, nur bei "Jesu Christe" homorhythmisch
Cum sancto Spiritu	Adagio, 4/4. kurzer, einleitender Chor-Block Allegro ma non troppo, - - "in gloria Dei Patris": großangelegte Fuge

Textmarken	A. Draghi Missa à 9	J. C. Kerll Missa cujus toni
Credo	—●—	Vgl. Analyse in Kap.I und Notenbeispiele in Band II
Patrem omnipotentem	-, 4/4, G-Dur. Tutti-Block	-, ¢, h-moll. Rip.-Block,
	"visibilium": Solo-S.+T + B.c.	"et invisibil.": imitat. Satz
Et in unum	Solo-Ensemble mit konzertierender Violine, Wechsel von einzelnen Solo-Stimmen und homorhythmischen Blöcken, abschließender imitatorischer Teil.	---, Solo-S.+A.+Pos., imitat. Satz,"Et ex Patre": Solo-B.+T.
		"Deum verum": Ripieno, zuerst blockhaft, dann kleingliedrige Imitation
Genitum non factum	- - - . Tutti, homorhythmischer Satz	- - -, Solo-Ensemble + Viol., kurze, paarige Imitation
		"consubstantialem": Ripieno, zuerst homorhythmisch, bei "per quem omnia" imitatorische Anlage
Qui propter nos	-, 3/2, (C-Dur). Solo-Sopran I+II, Tenor, Baß, meist homorhythmische Satzstruktur, gegen Schluß Imitation einer Katabasis-Figur	-, 3/2, D-Dur. Solo-Alt, Tenor, Baß, konsequent durchimitierter Satz mit mehreren melodischen Subjekten
Et incarnatus	-, 4/4, (a-moll). Tutti, homorhythmischer Satz + Streicher	-, ¢, (H-Dur). Ripieno, zuerst homorhythmisch, bei "Et homo .." kleingliedrig imitatorisch
Crucifixus	- - - . Solo-Sopran I+II, Tenor, Baß, polyphon imitatorischer Satz mit modellhaftem Charakter: vgl. die entspr. Stellen in allen anderen Sätzen (auch Moz.	Adagio,- - . Solo-Ens.+B.c., imitatorische Konzeption, mehrere miteinander verwandte Subjekte (gemäß der syntakt. Struktur des Textes!)
Et resurrexit	-, 3/2, (C-Dur). Tutti, kurzer homorhyth. Block	3/1, D-Dur,- . Ripieno + 1.+2. Violinen, gemäß der Struktur des Textes Abfolge von blockhaften und durchimitierten Elementen
	"Et ascendit": Solo-Ensemble, gemäß der Struktur des Textes 2x paarig, 2x Einzelstimmen	
Et in Spiritum	- - - . Solo-Sopran I+II, Tenor, zuerst homorhythm.,bei "qui ex" aufgelockert, "Qui cum Patre": nur Solo-Sopran I (ar.)	-, ¢, D-Dur,Solo-Alt+Pos. "qui es Patre": Solo-Baß
		"Qui cum Patre": Ripieno-Block, bei "qui locutus" imitatorische Struktur
Et unam sanctam	Solo-Baß, "Confiteor":Solo-T.; konsequenter Nachvollzug der Text-Struk.	Adagio, 3/2, D-Dur. Solo-Ens., freier polyphoner Satz
Et exspecto	Tutti, zuerst blockhaft, dann aufgelockert,- Adagio-Einschub bei "mortuorum"	Allegro, 4/4, (h-moll). Ripieno, aufgelockerter Satz mit instrumentalen Einwürfen
Et vitam venturi	- - - . imitatorischer Tutti-Satz, mündet in Block.	Ripieno-Block
Amen	Fuge, im wesentlichen mit der Cum Sancto-Fuge des Gloria iden.	- - - . Solo-Baß mit konz.Viol.
		Rip. entwickelt Fuge daraus

Textmarken	H. Schmeltzer Missa nuptialis	H. F. Biber Missa Sti. Henrici
Credo	—	—
Patrem omnipotentem	-, 4/4, (C-Dur). Solo-Baß + konzert. Viol.	-, ¢, C-Dur, Ripieno-Blöcke mit instrumentalen Einwürfen
Et in unum	- - - . Solo-Alt + konzert. Posaune "Et ex Patre": Ripieno-Block + B.c.	- - - . Solo-Ensemble, Die verschiedenen Textzeilen werden von verschiedenen Stimmen bzw. Stimmgruppierungen vorgetragen.
Genitum non factum	- - - . Solo-Sopran I+II + B.c., zuerst homorhythmisch, bei "per quem.." imitatorisch, homorhythmischer Schluß der Solo-Gruppe	- - - . Solo-Baß + Instr.
Qui propter nos	- - - . Solo-Tenor I+II + B.c., nach homorhythmischen Ansatz kurzgliedrige Imitationen	- - - . Ripieno, zuerst homorhythmischer Block, bei "descendit" dreimal ansetzende kurzgliedrige Imitation einer Katabasis-Figur
Et incarnatus	- - - . Ripieno + B.c., homorhythmischer Block, teilweise aufgelockert	-, 3/2, (C-Dur). Solo-Sopran I + Solo-Viol. +B.c. ähnliche Satzgestaltung wie im "Domine Deus" des Gloria-Satzes.
Crucifixus	- - - . Solo-Ensemble, durchimitierte Konzeption, 2 mel. Subjekte (1:Crucifixus,2: sub Pontio"), bei "passus" homorhythm. Satz	Adagio, ¢, (C-Dur). Ripieno + B.c., streng imitatorische Satzstruktur
Et resurrexit	-, 3/2, (C-Dur). Ripieno-Block mit kurzem Soli-Einwurf -, 4/4, C-Dur, "Et iterum": Solo-Tenor I, (arioso)	Allegro, 3/2, C-Dur. Ripieno, homorhythmische Blockbildungen gemäß der Text-Strukt. ostinate Achtel-Figuration in Clarini und Violinen
Et in Spiritum	Solo-Baß + Viol. "Qui cum Patre": Solo-Ensemble, homorhythm. Satzgestalt	-, ¢, C-Dur. Solo-Sopran I+II, Tenor, teilweise imitatorisch, teilweise auch homorhythmische Stimmzusammenschlüsse
Et unam sanct.	---. Ripieno-Block + B.c. "Confiteor": Solo-Sopran I+II, zuerst homorhythm. dann imitat.	- - - . Solo-Alt + B.c. "Confiteor": Solo-Baß
Et exspecto	- - - . Rip., zuerst kurzer Block, dann imit. Satz	
Et vitam venturi	Allegro, - - . Ripieno	- - - . Ripieno, kurzer Ansatz einer Fuge. Solo-Ensemble: kurzer Ansatz einer Doppelfuge Rip.: Fortführung der Fuge
Amen	Rekapitulation des Amen-Fugato aus dem Gloria	

Textmarken	A. Caldara Missa dolorosa	C. H. Biber Missa brevis ...
Credo	Allegro, 4/4, e-moll. Tutti, isolierte, rufartige Chorblöcke, instrumental (Viol.) vermittelt	———
Patrem omnipotentem		Allegro, 3/4, e-moll. Solo-Ensemble
Et in unum	- - - . Solo-Sopran + B.c., arioso, "Et ex Patre": Solo-Alt, "	---. Solo-A.+T. Der ganze Solo-Komplex ist von einer ostinaten instr. Figur durchdrungen. "Deum de Deo": Ripieno, aufgelockerter Chorblock
Genitum non factum	- - - . Solo-Tenor und Baß + B.c., imitatorische Satzanlage	Allegro, 4/4, a-moll. Solo-Sopran + B.c., arioso,
Qui propter nos	- - - . Solo-Sopran und Alt, bei "descendit" Vorhaltssequenzen und Imitation einer Katabasis-Figur (modellhafte Struk.)	- - - . Solo-Tenor, bei "descendit" kurzgliedrige Imitationen mit Solo-Alt bilden (Katabasis-Figuration)
Et incarnatus	-, 3/2, a-dorisch. kurzer, homorhythmischer Chorsatz mit Streicherbegleitung	- - - . Ripieno (erst ab "de Spiritu sancto"!) zuerst homorhythmisch, dann aufgelockert
Crucifixus	Largo, 4/4, e-phryg.. Solo-Ensemble, "Crucifixus" als homorhythm. Block vertont, "etiam pro nobis...": imitatorischer Satz	Adagio, 4/4, (E-Dur). Solo-Alt, Tenor, Baß. strenger imitatorischer Satz
Et resurrexit	Allegro, 4/4, (h-moll). Chor-Komplex mit einzeln eingesetzten Chorstimmen, express. Vertonung des "judicara", Vorhaltssequenzen	Allegro, 4/4, -. Solo-Sopran, arioso, "cum gloria":Chorruf, "judicare .. mortuos": Solo-Ens.:Adagio-Einschub "cujus regnis: Tutti
Et in Spiritum	"Et in Spiritum ..." fehlt in der Komposition. "Qui cum Patre": Solo-Baß "simul adoratur": Tutti	Piu Andante, 4/4, G-Dur. Solo-Alt, arioso
Et unam sanctam	- - - . Solo-Ensemble, imitatorischer Satz	- - - . Solo-S.+T.+B.
Et exspecto	---. Tutti. Ganze Großgruppe mit ostin. 16tel-Bewegung (Viol.)	"Confiteor" Ripieno, aufgelockerter Block.
Et vitam venturi	- - - . Chor-Fuge	- - - . Fugato
Amen		

Textmarken	G. Reutter Missa S. Caroli
Credo	Allegro, 4/4, C-Dur. Chor-Komplex
Et in unum	Solo-Sopran "Et ex Patre": Solo-Baß
Genitum non factum	Solo-Tenor
Qui propter nos	Tutti-Block
Et incarnatus	Adagio, 4/4, c-moll. einzelne Sopranstimme (liedhafte melodische Gestaltgebung) (Wahrscheinlich ist die Vokalstimme solistisch zu besetzen.)
Crucifixus	Tutti, kurzer polyphoner Chorsatz
Et resurrexit	Allegro, 3/4, C-Dur. Chor mit kurzem Solo-Einwurf,
Et in Spiritum	- - -. Solo-Alt, arioso, Solo-Gruppe ist als Einschub in einen inhaltlich zusammenhängenden Chorkomplex zu werten, vgl. alle Missae breves von Mozart.
Et unam sanctam	Tutti
	"mortuorum": Adagio-Einschub
Et vitam venturi	Allegro, 4/4, - . kurze Chor-Fuge

Zwischen die vokalen Passagen sind instrumentale Einwürfe von fest geprägter motiv. Gestalt eingelagert.

Erklärung der verwendeten grafischen Darstellungsmittel und historische Einordnung der analysierten Sätze.

Sieben Gloria- und Credo-Sätze aus Messen der österreichischen kirchenmusikalischen Tradition aus dem Zeitraum von 1684 - 1735 sind nach denjenigen Textmarken aufgerastert, an denen sich am häufigsten Zäsuren in der Komposition bilden. Im Gloria stellt sich dieser Sachverhalt einfacher dar als im Credo. So wurden im ersten Teil des Credo die Textmarken "Credo", "Et in unum", "Genitum", "Qui propter" gewählt, obwohl auch vor anderen ("Et ex Patre", sowie "Deum de Deo") Zäsuren zu finden sind. Solche von den vorgegebenen Textmarken abweichende oder zusätzlich auftretende Zäsuren sind innerhalb des jeweiligen Rasterfeldes ebenfalls markiert und mit einem kurzen Textinzipit bezeichnet.

Eine 'Einkästelung' innerhalb des Rasters markiert die 'Großgruppe', d.h. in der Messe des neapolitanischen Kreises auch die selbständige 'Nummer'. Jeweils am Anfang eines solchen Kästchens ist zuerst, falls im Notentext vorhanden, die Tempobezeichnung, dann Takt-, Tonart und die Besetzung angegeben. Ein Besetzungswechsel innerhalb der Großgruppe ist durch einen durchgezogenen Strich markiert, während eine gestrichelte Linie eine Binnenzäsur innerhalb einer Solo- oder Tutti- (bzw. Ripieno-) Gruppe kenntlich machen soll.

Die Bezeichnung Tutti oder Ripieno wurde nur dem Vokalsatz des entsprechenden Komposition entnommen. Instrumentale Besetzungsverhältnisse wurden nur am Rande berücksichtigt. Mögliche Unterschiede zwischen 'Tutti' und 'Ripieno' im vokalen Bereich sind wohl kaum anzunehmen.

Weiterhin werden kurze Hinweise auf die satztechnische Faktur der einzelnen Partikel gegeben, die besonders in den konzertierenden Sätzen das zugrunde liegende Kompositionsprinzip deutlich machen sollen, das in einem ständigen Kontrast satz- und besetzungstechnisch heterogener Elemente beruht [27].

Die Messen von Draghi, Kerll, Schmeltzer und Heinrich Franz Biber sind eindeutig dem konzertierenden Stil zuzuordnen. Die Messe Reutters repräsentiert die neapolitanische Kantatenmesse, jedoch nur im Gloria. Das Credo der Messe Reutters ist, rechnet man die kurze Fuge als selbständigen Teil, lediglich viergeteilt, womit uns das Prinzip der divergierenden Konzeption vor Augen steht, das sich in ganz ähnlicher Weise auch in den

Credo-Sätzen der Missae longae von Mozart realisiert findet. Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen von Caldara und Carl Heinrich Biber repräsentieren den Typus des 'neapolitanisch inspirierten' Missa- brevis-Satzes. Das Gloria von Caldara tendiert jedoch schon zur ausgeprägten Missa-Longa-Konzeption.

Von den hier berücksichtigten sieben Komponisten der österreichischen Tradition waren nur Heinrich Franz Biber und Carl Heinrich Biber direkt am Salzburger Hof tätig. Die Frage, ob sich in der Kirchenmusik des süddeutschen Raums im 17. und 18. Jahrhundert Lokalstile - mit den Zentren Wien - Salzburg - München - ausgebildet haben, soll hier nicht näher untersucht werden. Sicher ist, daß zwischen Wien und Salzburg ein künstlerischer Austausch stattgefunden hat. So schrieb zum Beispiel Caldara auf Bestellung des Erzbischofs Franz von Harrach Messen und Oratorien für Salzburg[28]. Aufgrund wesentlicher Unterschiede in den Messenkompositionen von Johann Ernst Eberlin (von 1749 bis 1762 Hof- und Domkapellmeister in Salzburg) und Michael Haydn (ab 1763 'Hofmusicus' und 'Concertmeister' in der fürsterzbischöflichen Hofkapelle zu Salzburg, wohl oft zum Vertreter des ständig abwesenden Leopold Mozart ernannt) lehnt es Schmid strikt ab, von einem geschlossenen Lokalstil in Salzburg zu sprechen. Von den Werken Mozarts könnten höchstens die frühen Missae breves (KV. 49 und 65) an Eberlin erinnern, "an seinen von Imitationen durchbrochenen Chorsatz, an die Aufteilung in Stimmgruppen, das Alternieren von Solo und Tutti."[29] Die großen Messen KV. 66 und KV. 139 entfernten jedoch sich weit von Eberlin, wie überhaupt vom Salzburger Repertoire, zu dem keine eigentliche, groß angelegte Kantatenmesse in der Art Hasses oder auch Gassmanns gehört habe. Vielmehr habe Leopold Mozarts neapolitanisch konzipierte Messe in C-Dur als Vorbild zu gelten.

Weiterhin sind die Gloria- und Credo-Sätze der Messen Mozarts aufgerastert und zwar nach denselben Textmarken. Das Raster konnte jedoch kleiner gehalten werden, da die Sätze im Analysen-Band detailliert dargestellt sind. Im Raster wird die Struktur nur grob skizziert. Formale Partikel eines Satzes, die auf dem gleichen musikalischen Material beruhen, sind durch diagonale Linien markiert.

B. Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts.
Darstellung der formalen Grundstruktur anhand derselben Textmarken.

Textmarken	KV. 49	KV. 65	KV. 66	KV. 139	KV. 140
Gloria	—	—	Tutti	Tutti	—
Et in terra	Tutti	Tutti			Tutti
Laudamus te	Solo-Sopr., arioso	Solo/Tutti-Wechsel	Solo-S.+A., Duett	Solo-S.+A., Duett	Solo-Ens.
Gratias propter magn.	Tutti	Tutti	Tutti-Block -"- - imit.	Tutti-Block -"- - imit.	Tutti/ Soli/ Tutti
Domine Deus Rex caelestis	Solo-A.+T.+B.	Solo-Ens.	Solo-Tenor, Arie	Solo-T.+B. Duett	Solo-S.+T.
Qui tollis	Tutti mit Solo-Einwurf	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti/Solo-Wechsel
Quoniam tu solus	Solo-Sopr., arioso	Solo-Sopr., arioso	Solo-Sopr. Arie	Solo-Sopr. Arie	Solo-S. + Tutti
Cum sancto Spiritu	Tutti, Fugato	Tutti, Fugato	Tutti, Fuge	Tutti, Fuge	Tutti/ Soli/ Tutti
Credo	—	—	Tutti	Tutti	—
Patrem	Tutti(+Sol)	Tutti			Tutti
Et in unum	Solo-A.ar. "Et ex P." Tutti	Solo-Ens. "Deum ver." Tutti			
Genitum non factum		Solo-S.+A.+B.			
Qui propter nos		Tutti			
Et incarnatus	Tutti	Tutti	Tutti (?)	Solo-S.+A. Duett	Solo-S., arioso
Crucifixus			Tutti	Tutti	Tutti
Et resurrexit	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Et in Spiritum	Solo-Baß, Arie	Solo-Ens.	Solo-Sopr. Arie	Solo-Baß, Arie	Solo-S.+A.+T.
Et unam sanctam	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Et vitam venturi	Tutti, Fuge	Tutti, Fuge	Tutti, Fuge	Tutti, Fuge	

Textmarken	KV.167	KV.192	KV.194	KV.220	KV.257
Gloria	—	—	—	—	Tutti
Et in terra	Tutti	Tut/Sol/Tut	Tutti	Tutti	
Laudamus te		Tutti		Solo-Ens.	
Gratias				Tutti	
Domine Deus Rex caelestis		Soli/Tutti-Wechsel	Solo-S.+A.+T.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Qui tollis		Tutti/ Soli/ Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Quoniam tu solus		Solo-Sopr. +Tutti-Einwürfe	Solo-Baß, arioso	Solo-A.+T.+B.	
Cum sancto Spiritu		Tutti, Fug. "Amen": Soli/Tutti	Tutti	Tutti	
Credo	—	Tutti	—	—	Tutti
Patrem	Tutti		Tutti	Tutti	
Et in unum				Solo-S.A.T. "Deum de": Tutti	
Genitum non factum		Solo-Ens.		Solo-S.+T.	
Qui propter nos		Tutti		Tutti	
Et incarnatus	Tutti	Solo-Ens.	Solo-Sopr.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Crucifixus		Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Et resurrexit	Tutti		Tutti	Tutti	Tutti
Et in Spiritum	Tutti	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Et unam sanctam	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Et vitam venturi	Tutti, Fuge	Fugato			

Textmarken	KV.258	KV.259	KV.262	KV.275	KV.317
Gloria	Tutti	Tutti	Tutti	—	Tutti
Et in terra				Tutti	
Laudamus te	Solo-S.+A.+T.	Solo-Sopr.+Alt			Tutti/Soli-Wechsel
Gratias	Tutti	Tutti			Tutti
Domine Deus Rex caelestis	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Qui tollis	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti/Soli Wechsel
Quoniam tu solus		Solo-Ens.	Tutti	Solo-Einw.	Tutti
Cum sancto Spiritu		Tutti	Fuge	Tutti	

Credo	Tutti	—	Tutti	—	Tutti
Patrem		Tutti		Tutti	
Et in unum			Solo.A.+T. "Et ex Pat." Tutti		
Genitum non factum					
Qui propter nos			Solo-Ens. Tutti		
Et incarnatus	Solo-Ten.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Crucifixus	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti	Tutti
Et resurrexit	Tutti	Tutti	Tutti		Tutti
Et in Spiritum	Solo-Sopr.+Alt	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.	Solo-Ens.
Et unam sanctam	Tutti	Tutti	Tutti Solo-Ens.	Tutti	Tutti
Et vitam venturi			Tutti, Fuge		

Textmarken	KV. 337	KV. 427
Gloria	Tutti	Tutti
Laudamus te		Solo-Sopr., Arie
Gratias		Tutti
Domine Deus Rex caelestis	Solo-Ens.	Solo-S.I+II Duett
Qui tollis	Tutti/Soli Wechsel	Tutti
Quoniam tu solus	Tutti	Solo-S.+T.
		Tutti
Cum sancto Spiritu	"Amen": kurzer Solo Einwurf	Tutti, Fuge

Credo	Tutti	Tutti
Et in unum		
Genitum non factum		
Qui propter nos		
Et incarnatus	Solo-Sopr.	Solo-Sopr. Arie
Crucifixus	Tutti	nicht vollendet.
Et resurrexit	Tutti	
Et in Spiritum	Solo-Ens.	
Et unam sanctam	Tutti	
Et vitam venturi		

Weiterhin seien der Gloria- und der Credo-Text wiedergegeben. Die Klammersetzungen werden im folgenden erläutert.

C. Die liturgischen Texte

Die Texte sind nach dem Ordinarium Missae, Ausgabe 1957, zitiert.

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.

Et ex patre natum omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.

Genitum non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem
descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.

Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum babtisma in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.

Amen.

4. Beziehungen von Textstruktur und musikalischer Struktur im konzertierenden Satztyp, im neapolitanischen Satztyp und in den Messen W. A. Mozarts. Auswertung des Tabellenmaterials.

A. Vorbemerkungen

Zur Auswertung der Raster und somit zur historischen Begründung der Gloria- und Credo-Kompositionen Mozarts aus formaler Sicht, bieten sich fünf Oberbegriffe an:

1. Unter dem Begriff 'Satz' sei nach der grundsätzlichen formalen Beschaffenheit des liturgischen Textes in seiner musikalischen Darstellung gefragt, also ob er durchkomponiert ist oder in musikalisch mehr oder weniger autonome Gebilde zerfällt, die mit dem Begriff 'formale Großgruppe' ganz allgemein bezeichnet seien.

2. Unter dem Oberbegriff 'formale Großgruppe' sei nun nach der Zahl und der Beschaffenheit dieser Großgruppen und ihrer tektonischen Funktion gefragt.

3. Der Begriff 'inhaltliche Gruppe' soll größere textlich-musikalische Sinnzusammenhänge bezeichnen, die nicht im Sinne der Großgruppen formal und inhaltlich im Kontext isoliert sind. Inhaltliche Gruppen können Bestandteile durchkomponierter Sätze oder auch von Großgruppen sein.

4. Unter dem Begriff 'primäre Syntax' sei nach den Möglichkeiten gefragt, wie sich die syntaktische Struktur des Textes im musikalischen Satz konkretisiert. Mit der syntaktischen Struktur des Gloria- und Credo-Textes hat es jedoch eine besondere Bewandnis.
Die eckigen Klammern unmittelbar am Text markieren die syntaktische Struktur, d.h. sie bezeichnen die durch Punktsetzung abgegrenzten kleinsten Sinnzusammenhänge, auf die sich der Begriff 'Satz' bisweilen nur unter Vorbehalt anwenden läßt, da es sich teilweise lediglich um Satzteile (z.B. "Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum" als angereihtes präpositionales Objekt zu "Credo in unum Deum"), Nebensätze (z.B. "Qui propter nos homines ... descendit de caelis"), rudimentäre Sätze (z.B. "Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. usw.), um Appositionen ("Deum de Deo") oder um Anrufungen (z.B. "Domine Deus,

Rex caelestis, Deus Pater omnipotens".) handelt. Walter Senn wählt die Interpunktion, wie sie im Ordinarium Missae, Ausgabe 1957, gegeben ist, als Grundlage der Textunterlegung seiner Edition der Messen in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe[30]. Diese Interpunktion nun zur 'Grundlage' einer analytischen Betrachtung zu machen, erscheint deshalb unverfänglich, da sie nichts anderes tut, als die kleinsten Sinnzusammenhänge des Textes, seien es distinkte Glaubenssätze oder Prädikationen, zu markieren, die auch ohne jegliche Interpunktion als solche vorhanden sind und in ganz besonderer Weise dem rhetorisch bewußten Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts als notwendige Grundlage der musikalischen Strukturbildung erscheinen mußten. Diese syntaktischen Sinnzusammenhänge sind im musikalischen Satz auf jeden Fall metrisch-periodisch gegeneinander abgegrenzt. Vonseiten der motivisch-thematischen Struktur betrachtet können mehrere Sinnzusammenhänge zusammengefaßt oder kann ein einzelner Sinnzusammenhang weiter untergliedert werden. Es besteht jedoch - und zwar über die Zeiten greifend - eine Tendenz, die motivisch-thematische Struktur konsequent an diesen Sinnzusammenhängen zu orientieren. Aus demselben Bewußtsein heraus tendiert der Komponist dazu, größere Sinnzusammenhänge des Textes in größeren musikalischen Sinnzusammenhängen (inhaltliche Gruppen, - formale Großgruppen) zusammenzufassen, ein Prinzip, das von der konzertierenden über die neapolitanische Messe bis hin zu Mozart und seinen historischen Umkreis (wie auch darüber hinaus) seine Gültigkeit bewahrt.

5. Unter dem Oberbegriff 'Solo-Tutti-Struktur' soll aufgrund des vorliegenden Materials untersucht werden, ob sich bezüglich der Verwendung von Solo und Tutti im vokalen Bereich bei der Darstellung bestimmter Textpassagen Modelle ausgebildet haben.

Die fünf Begriffe sollen im folgenden in ihren verschiedenen Geltungsbereichen einander grafisch zugeordnet werden, wobei wesentliche innere Zusammenhänge und Differenzen der Begriffsinhalte im jeweiligen Bedeutungskontext kurz dargestellt werden sollen. Nach den in der Grafik enthaltenen Buchstaben- und Zahlen-Marken sollen die Aspekte dann ausführlicher dargestellt und analytisch verifiziert werden. Werden kleine Raster-Felder zu einem großen zusammengefaßt, so bestehen zwischen den entsprechenden Begriffen im jeweiligen Geltungsbereich Kongruenzen. Diese Begriffe werden auch im Text im Zusammenhang abgehandelt.

B. Tabellarisch-systematisch zusammenfassende Darstellung der zur Analyse der Form verwendeten Begriffe in den drei Geltungsbereichen

	A.	B.	C.a.	C.b.	D.a.	D.b.
	Gloria- und Credo-Sätze; trifft auch auf die anderen Ordinarium-Sätze zu.		W. A. Mozart (gilt im wesentlichen auch für seinen historischen Umkreis)			
	konzertierender Satztyp	neapolitanischer Satztyp	Missa longa (neapolitanischer Typ)		Missa brevis	
			Gloria	Credo	Gloria	Credo
1. 'Satz'= gesamter Gloria- oder Credo-Text in seiner musikalischen Darstellung	S.48 Zwei Möglichkeiten der Satzkonzeption: a. durchkomponiert, strukturiert in inhaltliche Gruppen und primäre Syntax b. als Folge von Großgruppen Auf Möglichkeit b. baut später der neapolitanische Satztypus auf.	S.55 bestehend aus einer Folge selbständiger 'Nummern' (=Großgruppen): Solo-Sätze (Arien, Duette) und Chor-Sätze (auch Chor-Fugen). divergierende Konzeption: Die einzelnen Texte eines Ordinarium Missae können unterschiedlich weit aufgegliedert sein.	S.57 Gloria aus KV.66, 139, 427: diese Sätze bestehen aus einer Folge autonomer Sätze. Der Gloria-Satz der Messe KV.262 nimmt eine Zwischenstellung ein (vgl. Raster).	S.68 Credo aus KV.66, 139, 167, 262 (mit Einschr. auch KV.49). Die Sätze weisen eine 'divergierende Konzeption' auf: Der Textteil "Credo" bis "de caelis" ist durchkomponiert, von "Et incarnatus" an: Nummernfolge (5).	S.69 durchkomponiert	S.70 standardisierte Dreiteiligkeit. Ausnahmen: Die Credo-Sätze der Messen KV.192 und 275 sind durchkomponiert.
2. formale Großgruppe	S.48 durch Takt- und/oder Tempowechsel (evt. auch Tonartwechsel) markierte Gebilde, die im Kontext einen autonomen inhaltlichen Stellenwert haben; akzidentiell in Anzahl, Lage (in Relation zum Text), Ausdehnung und besetzungs- wie satztechnischer Konkretisierung.	S.56 von substantieller Bedeutung; Anzahl, Lage und musikalische Konkretisierung als Solo- oder Chor-Satz zunehmend standardisiert. Inhaltliche Sinnzusammenhänge des Textes werden in Chören oder Arien zusammengefaßt.	S.68 standardisierte Folge von 7 Sätzen (von unterschiedlicher Länge): (S.-S.=Solo-Satz, Arie oder Duett) Gloria: Chor Laudamus: S.-S. Gratias: Chor Domine: S.-S. Qui tollis: Chor Quoniam: S.-S. Cum sancto: Chor-Fuge	S.69 weitgehend standardisierte Satzfolge: Credo: Chor Et incar.: S.-S. bzw. Chor Crucifix.: Chor Et resur.: Chor Et in Spiritum: S.-S. Et unam: Chor Et vitam: [Chor-Fuge.] Die unterstrich. Chorkomplexe hängen motivisch zusammen.	keine	S.70 Der Text "Et incarnatus est" bis "sepultus est" ist als selbständige Großgruppe innerhalb eines inhaltlich zusammenhängenden Komplexes vertont.

	A.	B.	C.a.	C.b.	D.a.	D.b.
	Gloria- und Credo-Sätze		W. A. Mozart			
	konzertierender Satztyp	neapolitanischer Satztyp	Missa longa (neapol. Typus)		Missa brevis	
			Gloria	Credo	Gloria	Credo
3. inhaltliche Gruppe	S.49 auf der primären Syntax aufbauende größere textlich-musikalische Sinnzusammenhänge, die nicht durch Taktwechsel usw. markiert sind.	S.57 Aspekt der 'inhaltlichen Gruppenbildung' im neapolitanischen Satztypus nur mittelbar relevant. Exkurs über den Begriff des 'Konzertierens' und die Funktion der Instrumente in der Meßkomposition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts			S.72 Die formalen Großgruppen der Missa longa schlagen sich in der Missa brevis als inhaltliche Gruppen nieder, die im Sinne der Missa longa auch satz- und besetzungstechnisch geprägt sein können. (Beisp.: Arie in der Missa longa → Solo-Episode im durchkompon. Satz der Missa brevis.) Allgem. definiert handelt es sich um größere textlich-musikalische Sinnzusammenhänge.	
4. primäre Syntax	S.50 satz- und/oder besetzungstechnisch kontrastierende Partikel, die sich an der syntaktischen Struktur des Textes orientieren, bzw. sie musikalisch nachbilden. (dargestellt an einer Anal. eines Credo von Kerll)	S.66 Die syntaktische Struktur des Textes wirkt nur bedingt formbildend, was hauptsächlich durch die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit der Repetition von Textzeilen bzw. -wörtern innerhalb der jeweiligen musikalischen Form bedingt ist.			S.79 motivisch-thematische oder auch figurative Sinnzusammenhänge, die sich an der syntaktischen Struktur des Textes orientieren, bzw. sie musikalisch nachbilden, und in deren 'Funktionszusammenhang' die Einheit der Form begründet ist. Der Instrumentalpart ist als musikalischer Sinnträger von größter Bedeutung.	
5. Solo-Tutti-Struktur	S.55 bis auf wenige Fixpunkte im Text variabel	S.66 Standardisierung der Solo-Tutti-Verwendung (mit Variablen), einhergehend mit der Standardisierung der Großgruppenbildung als einer bestimmten Folge von Chor- und Solo-Sätzen.			S.108 Begriffe Solo-Tutti nur für den vokalen Bereich relevant.	

C. Analytische Verifikation und detaillierte Erklärung der Begriffe

A.1. Konzertierender Satztyp: 'Satz'

Es wurde eingangs darauf hingewiesen, daß sich die Begriffe Missa brevis und Missa longa schon auf die Messe des konzertierenden Stils anwenden lassen, gleichwohl sie erst nach dem Aufkommen der neapolitanischen Kantatenmesse ihre volle Gültigkeit erhalten. In der konzertierenden Messe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind, worauf auch Adler hinweist, durchkomponierte Sätze wie auch Satzgebilde möglich, die aus einer Folge mehrerer 'Großgruppen' bestehen. Durchkomponiert ist z.B. das Gloria der "Missa nuptialis" von Schmeltzer, während etwa im Credo der "Missa cujus toni" von Kerll eine relativ weitreichende Aufgliederung in Großgruppen erfolgt.

A.2. Konzertierender Satztyp: formale Großgruppe

'Formale Großgruppen' lassen sich als Gebilde definieren, die hauptsächlich durch Taktwechsel gegeneinander abgegrenzt und im Kontext inhaltlich autonom gestaltet sind. Mit dem Taktwechsel vollzieht sich also durchweg eine mehr oder weniger deutliche Wandlung des allgemeinen Satzbildes. So werden zum Beispiel im Bereich des 'Stile ecclesiastico misto' Abschnitte im 'Stile antico' und im 'Stile moderno' als Großgruppen gegeneinander abgegrenzt. Der häufig zu findende Taktwechsel 4/4 oder auch ¢ - 3/2 deutet auf eine Konfrontierung dieser stilistischen Sphären hin, die, worauf auch Massenkeil hinweist, für die konzertierende Messe an sich von zentraler Bedeutung ist.

'Formale Großgruppen' sind in Anzahl, Lage und Ausdehnung (im liturgischen Text) sowie in der musikalischen Konkretisierung weitgehend akzidentiell. Wenn Großgruppenbildung stattfindet, orientiert sie sich gewöhnlich an Sinnzusammenhängen des Textes, was durch das Raster hinreichend belegt wird. Die Großgruppen haben teilweise eine recht beachtliche Ausdehnung, was einerseits dadurch bedingt sein kann, daß sie einen längeren Textpassus umfassen, andererseits aber auch dadurch, daß innerhalb einer bestimmten musikalischen Konzeption eine oder mehrere Textzeilen repetiert werden. Es handelt sich also teilweise um satzartige Gebilde, denen eine relativ geschlossene Form eigen ist, und die somit das neapolitanische Prinzip vorwegnehmen.

A.3. Konzertierender Satztyp: inhaltliche Gruppe

Inhaltliche Gruppen lassen sich analog den formalen Großgruppen als größere musikalische Sinnzusammenhänge definieren, die sich gleichfalls an größeren Sinnzusammenhängen des Textes orientieren können, ohne daß sie jedoch wie die formalen Großgruppen inhaltlich und formal isoliert sind.

Eine solche Gruppenbildung liegt z.B. in der ersten Großgruppe des Gloria der "Missa Sti. Henrici" von Heinrich Franz Biber vor, die den Text "Et in terra" bis "propter magnam gloriam tuam" umfaßt (vgl. Raster). Diese Großgruppe umfaßt als inhaltliche Gruppen einen Solo- und einen Ripieno-Komplex. Der Text "Et in terra" bis "Glorificamus te" wird vom Solo-Sopran I und II vorgetragen. Diese Solo-'Gruppe' zeigt wiederum eine deutliche zweiteilige Struktur (a - b; a' - b'). Die vier musikalischen Partikel sind gemäß dem oben beschriebenen Prinzip den vier syntaktischen Partikeln des Textes zugeordnet:
a: "Et in terra ... bonae voluntatis"; b: "Laudamus te";
a: "Benedicimus te", b: "Glorificamus te".
Die Elemente a und a' gründen in einer kurzgliedrigen Imitation, wonach die beiden Stimmen gemeinsam schließen. Die Textdeklamation ist durchweg syllabisch. Demgegenüber basieren b und b' auf melismatisch-koloraturhafter Melodiebildung, wodurch in b das "Laudamus te" und in b' das "Glorificamus te" eine musikalisch analoge Darstellung finden. Der melismatischen Gestaltung des Vokalsatzes steht in den Teilen b und b' ein Begleitsatz gegenüber, der teilweise recht prägnant die betonten Taktteile akzentuiert, wodurch insgesamt ein ausgesprochen motorischer Gesamtduktus hervorgerufen wird, der seinerseits zu a und a' in deutlichem Kontrast steht. Die Solo-Gruppe weist also eine recht subtile Struktur auf, deren formale Grundlage die Syntax des Textes ist. Nach einem mittels Fermate gedehnten Schluß setzt in T. 24 bei "Gratias agimus tibi" der Ripieno-Chor ein, im instrumentalen Bereich von Clarinen und Posaunen verstärkt, zunächst in homorhythmischer Satzfaktur, dann bei "propter magnam ..." imitatorisch gesetzt, wobei der melodische Duktus wiederum melismatisch geprägt ist. Während die Solo-Gruppe einen größeren textlichen Komplex umfaßt, enthält die Ripieno-Passage lediglich einen Satz, der jedoch durch Wiederholung des Satzteils "propter magnam gloriam tuam" in einen größeren formalen Zusammenhang projeziert

ist, so daß insgesamt ein gewisser Ausgleich zwischen Solo und Ripieno (im vokalen wie im instrumentalen Bereich) in dieser ersten Großgruppe des Satzes besteht. Bei der zweiten Großgruppe, die den textlichen Sinnzusammenhang "Domine Deus, Rex caelestis" bis "filius Patris" umfaßt, handelt es sich um ein Baß-Solo, das sehr deutliche Charakteristika des Stile antico zeigt. Im 3/2 - Takt bilden Solo-Baß sowie erste und zweite Violine einen aufgelockerten, imitatorischen Satz. Im Kontrast der 'formalen Großgruppen' und der 'inhaltlichen Gruppen', der besetzungs- und/oder satztechnischer Natur sein kann, mag u.a. die Einheit des 'Satzes', also des gesamten liturgischen Textes in seiner musikalischen Darstellung begründet sein. Was die Solo-Tutti-Folge anbelangt, so steht uns bei Biber ein Modell vor Augen, das teilweise auch noch für Mozart allerdings nur hinsichtlich der vokalen Besetzung[31] Gültigkeit hat.

A.4. Konzertierender Satztyp: primäre Syntax

Am Credo der 'Missa cujus Toni" von Kerll sei der Begriff der 'primären Syntax' analytisch exemplifiziert. Insgesamt besteht dieses Credo aus einer Folge von acht durch Taktwechsel markierten Großgruppen. Ihre Länge ist recht unterschiedlich. Die räumliche Ausdehnung sagt jedoch recht wenig über den tektonischen Stellenwert der Gebilde aus.

In Band II sind auf S. 155ff. die ersten fünf Großgruppen (mit I - V bezeichnet) im 'Satzkern' wiedergegeben. Die Großgruppen I, III und IV wurden nicht ganz zu Ende geführt.

Großgruppe I umfaßt einen relativ großen Textabschnitt und zwar von "Patrem omnipotentem" bis "per quem omnia facta sunt". Sie läßt sich im wesentlichen in drei Abschnitte untergliedern, von denen der zweite wiederum unterteilt ist $(\overset{1}{a} - \overset{2}{b_1}, b_1', b_2 - \overset{3}{c})$, so daß insgesamt gesehen ein fünfgliedriger Abschnitt vorliegt, der im Großen und Ganzen der syntaktischen Struktur des Textes nachgebildet ist[32]. Eine Ausnahme bildet der musikalische Passus b_2, der bei "Deum verum" statt beim Beginn dieser Textzeile "Deum de Deo" einsetzt, die jedoch innerhalb des als 'inhaltliche Gruppe' anzusprechenden Komplexes b an formal und inhaltlich markanter Stelle erscheint. Während also im Komplex b mehrere Sätze (im weitesten Sinne dieses Wortes), bzw. mehrere Textzeilen musi-

kalisch zusammengefaßt sind, handelt es sich bei a und c um einen Satz. Ebenso wie die syntaktische Struktur des Textes konkretisieren sich die jeweiligen Satzteile in musikalisch heterogenen, kontrastierenden Partikeln innerhalb der drei- bzw. fünfteiligen Grundstruktur.

Wie stellt sich nun die Situation im einzelnen dar?
Im Komplex a wird der Text "Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium" im wesentlichen homorhythmisch, und zwar in deklamatorischen, durch Pausen isolierten Chorrufen vorgetragen. Bei "et invisibilium" ändert sich die Faktur des Ripieno-Satzes. Paarweise bilden die Vokalstimmen Vorhalte, und zwar in enger synkopischer Versetzung, wodurch zum vorangegangenen homorhythmisch-deklamatorischen Satz ein deutlicher Kontrast bewirkt wird. Durch die modifizierte Wiederholung des "et invisibilium" - Partikels wird darüberhinaus ein quantitativ-tektonischer Ausgleich der beiden satztechnisch kontrastierenden Sphären bewirkt, von denen nunmehr jede 4 1/2 Takte umfaßt[33]. Dem Komplex a, der selbst in einem tektonisch ausgewogenen Kontrast von kleinen Partikeln begründet ist, tritt nun die größere Gruppe $b_{(1-2)}$ kontrastierend gegenüber. Der Kontrast ist satz- und besetzungstechnisch ausgeprägt: streng imitatorisch geführte Solo-Stimmen bilden den Satz von b_1; die choralhaft gesetzten Posaunen, die den Vokalsatz begleiten, sorgen für einen zusätzlichen klanglichen Kontrast zu a. Der Ripieno-Block (b_2) der den gesamten Komplex b - wiederum mit dem Vorangegangenen kontrastierend - beschließt, erinnert an a und zwar hauptsächlich dadurch, daß sich in b_2 wie in a ein blockhaft-deklamatorischer und ein, unter Bildung von kurzgliedrig alternierenden Stimmpaaren aufgelockerter, Ripieno-Satz gegenüberstehen, wodurch insgesamt ein inhaltlicher Bogen ($a-b_2$) gespannt wird, der an der Einheit des Ganzen maßgeblich teilhaben mag. Auffallend ist nun, auf welch deutliche und prägnante Weise im Komplex b_1 die syntaktische Struktur des Textes sowie die Binnenstruktur der einzelnen Textzeilen nachgestaltet wird. Wie durch die Bezeichnung b_1 und b_1' angedeutet werden soll, gründet der gesamte Solo-Teil von b im wesentlichen in einer Wiederholung. Es handelt sich bei b_1 um eine sechs Takte umfassende Bildung, in der zwei Solo-Stimmen zuerst einander imitieren, dann aber gemeinsam schließen. Beim ersten Mal sind es Alt und Sopran (in der Reihenfolge des Einsatzes), beim zweiten Mal Baß und Tenor. b_1 umfaßt die Textzeile ('Satz') "Et in unum Dominum" bis "unigenitum", b_1' "Et ex Patre" bis "lumine", wobei es sich, worauf schon

hingewiesen wurde, nicht um einen direkten Satz-Schluß handelt. Kerll scheint bei der musikalischen Gestaltung dieses Textabschnitts hauptsächlich von den gleichlautenden Satzanfängen "Et in" - "Et ex" ausgegangen zu sein, indem er textlich-inhaltlicher Analogie durch musikalische Analogiebildung entspricht. Durch das 'Auswechseln' in der vokalen Besetzung bewahrt er auch in der Wiederholung das Prinzip der Variabilität und des Kontrastes. Die streng imitatorisch geführten melodischen Gestalten sind ihrerseits zweiteilig. Die Teile sind durch eine Viertelpause, die im polyphonen Kontext überbunden ist, getrennt. Diese melodisch-strukturelle Gliederung korrespondiert ihrerseits wiederum mit einer textlich-strukturellen, so daß sich folgendes Bild ergibt:

"Et in unum Dominum Jesum Christum", "filium Dei unigenitum"
"Et ex Patre natum ante omnia . . . ." "Deum de Deo, lumen de lumine"

Innerhalb dieser Konzeption ist die Inkonsequenz, die in der Position des "Deum de Deo", dem Beginn eines neuen syntaktischen Sinnzusammenhangs, zu liegen scheint, weitgehend ausgeglichen, vor allem auch, weil zwischen den Aussagen "Et ex Patre natum" und "Deum de Deo" ein inhaltlicher Zusammenhang besteht. Eine ähnliche Konsequenz in der Darstellung des Textes findet sich in dem die Großgruppe beschließenden Abschnitt c. Das dreiteilige syntaktische Gebilde "Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt" wird in seiner Struktur musikalisch dreiteilig realisiert, wobei jedem der drei Teile eine bestimmte musikalische Gestalt zugeordnet wird. Waren Solo und Ripieno in a und b in relativ großen (ausgedehnten) Passagen eingesetzt, so findet innerhalb des textlich-musikalischen Sinnzusammenhangs c ein kurzgliedriger Wechsel Solo-Ripieno statt. Diesem Kontrast in der Besetzung entspricht ein Kontrast auf satztechnischer Ebene. Zwischen zwei kurze imitatorisch gestaltete Passagen ist ein homorhythmischer Block eingelagert.

Die kurze Analyse der ersten Großgruppe des Credos von Kerll mag deutlich genug gezeigt haben, in welcher Weise sich die syntaktische Struktur des Textes im Satz der konzertierenden Messe formbildend auswirkt: Eine Folge von besetzungsmäßig und/oder satztechnisch kontrastierenden Partikeln bildet die syntaktische Struktur des Textes nach. Zentrale Ereigniseinheit ist der Satz, bzw. das satzartige Gebilde des liturgischen Textes, das jeweils einen inhaltlichen Sinnzusammenhang enthält (im Credo sind es distinkte Glaubenssätze). Durchweg werden jedoch auch

syntaktische Binnenzäsuren musikalisch nachvollzogen, entweder ebenfalls unter Bildung von kontrastierenden Partikeln oder aber durch Zäsuren innerhalb eines 'einheitlichen' Komplexes. Dieses Kontrastprinzip läßt sich als konstitutives Merkmal des konzertierenden Messensatzes, wie er sich in den Gloria- und Credo-Sätzen darstellt, an sich bezeichnen. Der Kontrast ist fundiert von einer tektonisch-quantitativen Ausgeglichenheit der kontrastierenden Partikel. Adler spricht von einem "klärenden Parallelismus der Glieder, der im Wechsel der Teile auf ein Ganzes zustrebt."[34]

Das Kontrastprinzip wirkt sich in verschiedenen Dimensionen aus: in der Ebene der primären Syntax wie auch in der Folge der inhaltlichen Gruppen und formalen Großgruppen, was sich in der Gegenüberstellung der Großgruppen im Credo von Kerll besonders deutlich zeigt. Der Großgruppenkontrast in dieser Messe gründet hauptsächlich im steten Wechsel Stile antico - Stile moderno. So ist die musikalische Faktur der zweiten Großgruppe eindeutig dem Stile antico zuzuordnen (vgl. II, S. 156). Nach kurzem homorhythmischem Beginn bilden die Solostimmen Alt, Tenor und Baß einen streng imitatorischen Satz, jedoch mit zwei Subjekten. Der gravitätische Duktus des 3/2-Taktes prägt den äußeren Habitus des Stile antico. Vom Text her enthält diese Großgruppe nur einen 'Satz', "Qui propter nos homines - et propter nostram salutem - descendit de caelis", der nun seinerseits in seiner dreiteiligen inhaltlichen Struktur (die Striche deuten sie an) auf besondere Weise im musikalischen Satz realisiert wird. "Qui propter nos homines" ist Inhalt des initialen, homorhythmischen Blocks, während den beiden anderen inhaltlichen Elementen (es handelt sich um eine angereihte adverbiale Bestimmung und um das Prädikat des Relativsatzes) jeweils ein melodisches Subjekt (a und b) zugeordnet wird. Subjekt b läßt sich im Zusammenhang mit dem Text "descendit" zwar nicht eindeutig als Katabasis-Wendung bezeichnen, jedoch impliziert der innerhalb der sequenzhaften melodischen Konzeption jeweils von einer höheren Stufe ausgehende, dreifach wiederholte, fallende Terzschritt einen in diese Richtung zielenden symbolhaft-deklamatorischen Akzent. Wesentlich ist jedoch der Kontrast zwischen den melodischen Gestalten a und b an sich. Während in a ein kantablerer melodischer Duktus dominiert, geprägt von diatonischer Bewegung, ist dem Subjekt b ein eher statischer Habitus eigen. Bemerkenswert ist auch die auf diesen beiden melodischen Subjekten aufbauende Formgebung des polyphon-

imitatorischen Satzes. Am Anfang wird nur a eng geführt. Nachdem a viermal erklungen ist, formuliert der Baß Subjekt b (T. 47) und zwar zuerst allein, wonach die Kopplung von a und b erfolgt, wiederum auf sehr kunstvolle Weise sowohl horizontal (durch direkten Anschluß von a und b) als vertikal kontrapunktisch im polyphonen Satz vollzogen. Gegen Ende der Großgruppe wird nur noch b imitatorisch verarbeitet, wodurch sich insgesamt eine sehr ausgewogene Gesamtgestalt ergibt. Der Text hat also auch in der Großgruppe II eine entscheidende formbildende Kraft, die sich dort jedoch gänzlich anders darstellt als in I.

Während die dritte Großgruppe (III) in der satztechnischen Faktur im wesentlichen mit der ersten identisch ist, weist die vierte (IV) wieder den typischen Antico-Habitus auf. Bemerkenswert ist hier die gleichmässige Folge von homorhythmischen und imitatorischen Passagen, die wiederum der Struktur des Textes entspricht. In der Großgruppe V bereichert ein solistisch-arioser Solo-Satz das Spektrum der kontrastierenden Elemente.

Insgesamt gesehen befinden sich homorhythmisch-deklamatorische Partikel in stetem Kontrast mit polyphonen. In letzteren dominiert eine streng imitatorische Konzeption. Eine gewisse Zwischenstellung nehmen jene Partien ein, die man als aufgelockert-homorhythmisch bezeichnen könnte. Sie zeichnen sich hauptsächlich durch kurzgliedrig-imitatorische Satzgestaltung aus, wobei oft Stimmen zu homorhythmischen Paaren zusammengefaßt sind. Der Kontrast des satztechnisch Heterogenen bedingt einen Ausgleich, in dem die Konsistenz des gesamten Satzes begründet ist. Ausgeglichen ist auch das Verhältnis der Klanggruppen Solo und Ripieno (Tutti), so daß sich Orels wie auch Massenkeils Theorie des konzertierenden Stils am Credo Kerlls gleichermaßen gut verifizieren läßt.

Was die innere Konsequenz und Logik in der musikalischen Realisierung der textlichen Struktur anbelangt, so existieren zwischen dem konzertierenden Messensatz, wie er sich z.B. bei Kerll darstellt und dem Missa-brevis-Satz Mozarts deutliche Bezüge, obwohl die musikalischen Mittel verschieden sind. Darüberhinaus behalten einzelne stilistische und satztechnische Elemente bis Mozart ihre Gültigkeit, so etwa der Wechsel von homorhythmischen und aufgelockerten Partien im Chorsatz. Der Kontrast von satztechnisch Heterogenem hat bei Mozart jedoch nicht mehr diese konstitutive Funktion wie im konzertierenden Messensatz[35].

A.5. Konzertierender Satztyp: Solo-Tutti-Struktur

Die Verwendung von Solo und Tutti (Ripieno), wobei sich diese Begriffe naturgemäß auf den vokalen und instrumentalen Bereich beziehen, ist relativ frei. Es scheinen jedoch einige Modelle der Verwendung des Solo-Ensembles zu existieren, die auch noch von Mozart realisiert werden. Adler hat eine solche modellhafte Verwendung von Solo und Tutti für die konzertierende Messe des Wiener Kreises erwähnt. Wenngleich es problematisch ist, aufgrund des vorliegenden Quellenmaterials eindeutig von Modellen zu sprechen, scheint an folgenden Stellen im Gloria- und Credo-Text bevorzugt der Solo-Apparat Verwendung zu finden:

Gloria

1. "Domine Deus, Rex caelestis" bis "Agnus Dei, Filius Patris"
2. "Quoniam tu solus Sanctus" bis "Jesu Christe"

Credo

"Et in unum Domnium ..."
"Et incarnatus..." - "Crucifixus ...",
"Et in spiritum...".

B.1. Neapolitanischer Satztyp: 'Satz'

Primäres Signum der neapolitanischen Gloria- und Credo-Vertonungen ist, daß der Text in einer Folge von musikalisch selbständigen Nummern vertont wird, die sich durchweg durch eine geschlossene Form auszeichnen.

Von Bedeutung ist die schon angesprochene Möglichkeit der divergierenden Konzeption, die uns zum Beispiel im Gloria und Credo der Messe von Georg Reutter vor Augen steht. Während das Gloria in sieben selbständige Sätze zerfällt, ist das Credo, gleichwohl dessen Text weit umfangreicher ist, lediglich viergeteilt. Nach der Art der konzertierenden Messe, wenn auch satztechnisch und stilistisch nicht auf die gleiche Weise, sind im Credo mehr oder weniger große Solo-Gruppen in Tutti- (Chor-) Komplexe eingefügt. Es handelt sich hier im wesentlichen um jenen Synthese-Typus, den Orel beschreibt. Ähnlich verhalten sich Gloria und Credo der "Missa dolorosa" von Caldara zueinander, obwohl das Gloria selbst divergierend konzipiert ist, und zwar dergestalt, daß der Text "Laudamus te..." als Arioso zwischen zwei Chorkomplexe eingelagert ist, ohne daß man jedoch von einer

Satzfolge sprechen kann, wie sie dann im folgenden Verlauf vorliegt. Der entsprechende Textabschnitt ist bei Reutter innerhalb eines selbständigen Solo-Satzes vertont. Ansonsten existieren zwischen den Gloria-Sätzen Reutters und Caldaras etliche Analogien in der formalen und inhaltlichen Grundkonzeption.

Auch in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen Johann Adolph Hasses, der den neapolitanischen Satztypus wohl am reinsten ausprägt, zeigt sich das Prinzip der divergierenden Konzeption. Während die Gloria-Kompositionen (bei sieben möglichen) in bis zu fünf Solo- oder Chor-Sätze zerfallen, sind die Credo-Sätze lediglich dreigeteilt und zwar mit den charakteristischen Zäsuren bei "Et incarnatus" und "Et resurrexit" (vgl. Reutter)[36]. Das Prinzip der divergierenden Gliederung wird im Zusammenhang mit der Betrachtung der Missae longae Mozarts eingehender zu untersuchen sein, da es sich auch auf den Missa-brevis-Satz Mozarts auswirkt.

B.2. Neapolitanischer Satztyp: formale Großgruppe

Überträgt man den Begriff 'Großgruppe' auf den neapolitanischen Messensatz, so bezeichnet er hier eben die musikalisch autonomen Nummern, bzw. Sätze, in deren Folge der liturgische Text Darstellung findet. Waren Großgruppen in der konzertierenden Messe im Grunde akzidentiell, so sind sie in der neapolitanischen Messe von substantieller Bedeutung. Anzahl, Lage (im Text) und musikalische Konkretisierung als Solo- oder Chor-Satz sind im Gegensatz zur konzertierenden Messe deutlicher standardisiert. Die Solo- oder Chor-Sätze haben jeweils distinkte Sinnzusammenhänge des Textes zum Inhalt, was sich besonders deutlich im Gloria zeigt.

Am Gloria-Text sind durch runde Klammern sieben textliche Sinnzusammenhänge markiert, die z.B. im Gloria der "Missa S. Caroli" von Reutter in sieben autonomen Sätzen vertont sind. Diese Siebenteilung, die auch von Mozart konsequent realisiert wird, kann jedoch in anderen neapolitanischen Messen über- oder unterschritten werden, und zwar dadurch, daß einige der sieben textlichen Sinnzusammenhänge weiter untergliedert oder auch zusammengefaßt werden. Ein Beispiel für beides findet sich im Gloria der "Missa dolorosa" von Caldara.

Als musikalische Konkretisierung der sieben textbedingten Teile scheint sich die Folge Chor - Solo-Satz - Chor - Solo-Satz - Chor - Solo-Satz - Chor(Fuge) herauszubilden, die auch in den Missae Longae Mozarts konsequent verwirklicht ist, allgemein jedoch (wie die Teiligkeit selbst) in Grenzen variabel ist[37]. Die nähere Betrachtung der neapolitanischen Credo-Konzeption sei bei Mozart vorgenommen, da die Credo-Sätze der Messen KV. 66 und 139 eine deutlichere Tendenz zur Aufteilung in autonome musikalische Nummern zeigen als die der Messen Caldaras und Reutters.

B.3./C.(a.+b.)3. Neapolitanischer Satztyp und Missa longa bei W. A. Mozart: inhaltliche Gruppe

Der Aspekt der 'inhaltlichen Gruppe' ist in der eigentlichen neapolitanischen Konzeption nur bedingt relevant. Die Gruppenbildung innerhalb der Großgruppen, also z.B. innerhalb der Solo-Sätze, wird durch die Tektonik der jeweiligen musikalischen Form bestimmt. Was den Solo-Satz betrifft, so dominiert die kürzer konzipierte, meist zweiteilige Arie[38]. Die Arien des Gloria von G. Reutter weisen durchweg eine zweiteilige Konzeption auf. Von großer Bedeutung ist innerhalb dieser formalen Grundkonzeption auch das Ritornell-Prinzip, in dem ein zentrales Merkmal des 'konzertierenden Prinzips' in der Messkomposition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erblicken ist.

Exkurs über den Begriff des 'Konzertierens' und die Funktion der Instrumente in der Meßkomposition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Das 'alte' konzertierende Prinzip, wie es sich in der konzertanten Messe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt und das sich hauptsächlich in einer konservativen Form des Missa-brevis-Satzes bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bewahrt, hat für die neapolitanische Kantatenmesse nur noch bedingt Gültigkeit. Im Vergleich der verschiedenen Arten des 'Konzertierens', wie es uns in der konzertierenden Messe des 17. Jahrhunderts und in den Solo-Sätzen der neapolitanischen Messe begegnet, mag die komplexe Bedeutung dieses Begriffs deutlich werden. Indem man von einem bloßen Mit- oder Gegeneinander (Concertare-Conserrare) wie auch immer beschaffener Klanggruppen spricht, wird man dem Begriff 'kon-

zertierend' kaum völlig gerecht, weder in der konzertierenden Messe dieses bestimmten Zeitraums noch in den konzertierenden Solo-Sätzen der neapolitanischen Messe.

Voraussetzung für die letztere Art des Konzertierens ist ein autonomer instrumentaler Bereich. Massenkeil weist darauf hin, daß im Concerto-Ripieno-Satz der früheren konzertierenden Messe die Instrumente einerseits nur klangverstärkend, andererseits obligat eingesetzt werden können, aber auch in Kombination mit dem Ripieno-Chor verwendet werden. Für die Folgezeit (etwa ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) skizziert Massenkeil folgende Entwicklung des vokal-instrumentalen Verhältnisses: "Allenthalben gewinnt der instrumentale Anteil an Bedeutung, und er gewinnt auch an Selbständigkeit. Damit ist nicht gemeint das Vorhandensein von längeren instrumentalen Vor- und Zwischenspielen in den Messesätzen - das kennt man schon aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sondern es kommt unter dem Einfluß der gegen Ende des 17. Jahrhunderts gewaltig an Bedeutung zunehmenden Instrumentalmusik zu einem eigenen instrumentalen, auf dem Streicherklang beruhenden Begleitstil, der das Verhältnis zu dem chorischen oder solistischen Vokalsatz sehr differenziert gestaltet. Dieser berührt sich wohl mit dem Begleitstil in Oper, Oratorium und Kantate im gleichen Maße, wie ariose Elemente in die Messe eindringen, zeigt aber doch viele spezifische Züge, z.B. wenn ein homorhythmisch deklamierender Chorsatz durch eine bewegter rhythmisierte Figuration begleitet wird."[39] Obwohl der Begriff 'Begleitstil' die Bedeutung des instrumentalen Bereichs etwas unterbewertet, der vielmehr autonom am konzertierenden Prinzip teil hat, skizziert Massenkeil sehr treffend jene Situation im Verhältnis zwischen vokalem und instrumentalem Bereich, wie sie in den späteren Gloria- und Credo-Sätzen des konzertierenden Stils vorliegt. Orel sieht dagegen den wesentlichen Unterschied in der Behandlung von vokalem und instrumentalem Bereich in der Messe des konzertierenden Stils im 17. Jahrhundert einerseits und in der Messe der neapolitanischen Schule andererseits folgendermaßen: "Mit der Betonung des solistischen Moments, die sich auch in der Bevorzugung der Solo-Arie (bzw. Duett usw.) kundtut, hängt die beginnende Umgestaltung des Orchestersatzes vom chorischen zum individuell-solistischen Satzprinzip mit dem Streicherklang als Grundlage zusammen."[40]

Die Instrumente im solistischen Vokalsatz

Betrachtet man den Satz der konzertierenden Instrumente in den Solosätzen des Gloria der "Missa S. Caroli" von Reutter, so haben sie im wesentlichen eine dreifache Funktion:

1. Durch die Bildung von Ritornellen (als Vor- Zwischen- und Nachspiele) gliedern sie den musikalischen Verlauf, wobei der meist sehr pointiert instrumental geprägte melodische Habitus in einem plakativ kontrastierenden Verhältnis zur melodischen Faktur der Singstimme stehen kann. In diesem Kontrast mag ein bedeutendes Signum der neuen bzw. anderen Art des Konzertierens schlechthin liegen.
   In der konzertierenden Messe des 17. Jahrhunderts ist die Melodik des vokalen und instrumentalen Bereichs weitgehend angeglichen. In dieser Beobachtung stimmen auch Orel und Massenkeil überein.
2. In der Alt-Arie (Gratias) der Messe von Reutter antizipieren die Instrumente devisenartig thematisches Material des Vokalsatzes.
3. Weiterhin bilden sie in Kopplung mit dem Vokalsatz quasi-polyphone Verläufe.

Diese dreifache Funktion des konzertanten Instrumentalparts im Solosatz (Arie, Duett usw.) hat auch noch für Mozarts frühe Arienkomposition in der Sakralmusik zentrale Bedeutung.

In seiner Studie "Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720 - 1730)" liefert Reinhard Strohm eine Theorie des Konzertierens, die auch auf die Arien (bzw. allgemein auf die Solo-Sätze) der gleichzeitigen Meßkomposition wenn auch vielleicht mit Einschränkungen anwendbar ist[41]: "Konzertieren ist primär nicht eine Angelegenheit der Besetzung, sondern des Satzes. Die Singstimme kann mit einem Solo-Instrument oder auch mit einem vollen Orchester konzertieren - dazwischen besteht nur ein gradueller Unterschied. Im ersten Falle handelt es sich um das Konzertieren zweier Solisten, im zweiten um einen Solo--Tutti-Wechsel."[42] Zur Funktion des Generalbasses bemerkt Strohm folgendes: "Der Continuo, unbekümmert um die Auseinandersetzung zwischen den Oberstimmen, bildet mit der jeweils führenden von ihnen das zweistimmige Gerüst."[43] "Das Konzertieren besteht darin, daß der instrumentale Partner (wer und wie beschaffen er auch immer

sei) sich neben der Singstimme solistisch hervortut, mit ihr in gleichen oder entsprechenden Motiven alterniert und damit an der Affektdarstellung teilnimmt."[44)] Insofern man im instrumentalen Partner auch den Generalbaß allein sehen kann, vermag diese Theorie des Konzertierens in der Arie des frühen 17. Jahrhunderts auch die reine Generalbaßarie zu erfassen, obwohl sie in den Opern dieser Zeit kaum eine Rolle spielt.

Die Instrumente im chorischen Vokalsatz

Nicht nur im Bereich der Solo-Sätze (Arien usw.) kommt dem Instrumentalsatz autonomes Gewicht zu, sondern auch in den Chorsätzen. Im Grunde stellt sich das Problem der 'Chorkomposition' in der Messe erst im Zusammenhang mit der neapolitanischen Satzkonzeption. War in der konzertierenden Messe der Kontrast der Klanggruppen Solo-Tutti(Ripieno), der einen Ausgleich der beiden Sphären anstrebte, für die Einheit des Satzes von großer Bedeutung, so haben Solo und Tutti in ihrer als formal emanzipiert zu bezeichnenden Verwendung in der neapolitanischen Kantaten-Messe zwar auch ein kontrastierendes Verhältnis zueinander, jedoch wirkt dieser Kontrast, wenn überhaupt, nur noch bedingt auf die Einheit des Satzes, d.h. des gesamten liturgischen Textes in seiner musikalischen Darstellung. Die Gesamtform eines neapolitanisch-kantatenhaft konzipierten Satzes, wie er z.B. im Gloria von Reutter in reinster Form vorliegt, ist hauptsächlich additiv begründet und zwar in einer Folge von formal in sich geschlossenen Chor- und Solo-Sätzen.

Die 'formale Emanzipation' von Solo und Tutti ist in der Möglichkeit begründet, daß sie formal geschlossen darstellbar sind. Diese Möglichkeit ist in der konzertierenden Messe nur bedingt gegeben. Werden Großgruppen von längerer Ausdehnung nur von einem (vokalen) Solo- oder Tutti-Satz bestimmt, in denen weder der Kontrast von den Klanggruppen noch von satztechnisch heterogenen Partikeln konstitutiv ist, handelt es sich meistens um einen polyphonen, oft streng imitatorischen Satz im Stile antico, wie es eben in der zweiten Großgruppe des Credo von Kerll der Fall ist. Fast immer wird das Solo-Ensemble in diesen Großgruppen verwendet. In der neapolitanischen Messe ist diese Möglichkeit der 'formalen Emanzipation' für den solistischen Bereich (vokal wie instrumental) im beschriebenen konzertierenden Solo-Satz mit der entsprechenden zwei- oder dreiteiligen formalen Grundlage gegeben. Die Chorsätze der neapolitanischen Messe zeichnen sich nun durch zwei grundlegende Gestaltungsmerkmale aus:

1. Im Chorsatz herrscht, abgesehen von polyphonen Schlußkomplexen (z.B. Amen-Fuge) eine homorhythmische Faktur vor. Aufgelockerte oder direkt polyphon-imitatorische Partien sind zwar möglich, jedoch hat der Kontrast von satztechnisch Heterogenem im Chorsatz der neapolitanischen Messe nicht mehr diese Bedeutung wie in der konzertierenden Messe, da auch völlig homorhythmische Chorsätze (im Vokalsatz!) vorkommen.

2. Zur einheitlichen Wirkung der Chorsätze (zur Einheit der Form) trägt in viel entscheidenderem Maße nunmehr der Instrumentalsatz bei, und zwar meist durch Bildung einer ostinaten Figuration. Es kann sich um einen motorisch-figurativen Klangstrom handeln, etwa eine kontinuierliche Sechzehntel-Bewegung, oder auch um ein konkretes Motiv, das ständig, auch in modifizierter Form, in den musikalischen Verlauf eingefügt und dort (im weitesten Sinne) verarbeitet wird.

Massenkeil weist darauf hin, daß auch schon in der konzertierenden Messe bisweilen ein homorhythmisch-deklamierender Chorsatz durch eine bewegte rhythmisierte Figuration begleitet werden kann. In der vierten Großgruppe des Credo der "Missa Sti. Henrici" von Heinrich Franz Biber liegt z.B. eine solche Satzgestaltung vor. Es handelt sich gewissermaßen um die 'konzertierende Keimzelle' eines Satzprinzips, das sich erst in der neapolitanischen Messe, einhergehend mit der formalen Emanzipation des Chores, entfaltet. Die Großgruppe besteht aus einem 46 Takte umfassenden Ripieno-Komplex, der den Text "Et resurrexit" bis "non erit finis" zum Inhalt hat. Der fünfstimmige Vokalsatz ist, abgesehen von einer kleinen Passage gegen Schluß, homorhythmisch gestaltet. Grundzeitmaß des vokalen Bewegungshabitus ist innerhalb des 3/2-Taktes mit der Tempovorschrift Allegro die halbe Note. Die ostinate Figuration ist weitaus bewegter. Sie gründet in einem kontinuierlichen Achtelstrom, in dem sich jedoch durchaus konkrete motivische Gestalten abzeichnen. Sie ist (kontrastierend zum Vokalsatz) stets in einen zweistimmigen, imitatorischen Satz einbezogen, dessen besonderes Merkmal es ist, daß die Motive im direkten Nacheinander ab- und auftaktig vorgetragen werden. Diese kurze, im Grunde zwei Takte umfassende, polyphon ausgeführte 'Figur' wird zuerst alternierend von der ersten und zweiten Trompete (Clarino) und von der ersten und zweiten Violine vorgetragen, dann über eine relativ weite Strecke nur von den Violinen, zum Schluß wieder analog dem Beginn abwechselnd von Trompeten und Violinen. An zwei Stellen setzt die Figuration aus. Die syntaktische

Struktur des Textes ist durch Bildung von Zäsuren im musikalischen Satz nachvollzogen, einerseits durch Pausen im Chorsatz, andererseits hat jedoch auch die instrumentale Figuration eine gliedernde Funktion. Die motivische Grundsubstanz stellt sich folgendermaßen dar (Anfang der Großgruppe):

Es handelt sich insgesamt um eine Großgruppe, die man mit einigen Einschränkungen durchaus im formalen Sinne der neapolitanischen Kantatenmesse als 'Chorsatz' bezeichnen könnte. Die ostinat-motorische Figuration sorgt für einen inhaltlichen Zusammenhang, für die Einheit der Form, und zwar als Substitut des 'alten' satz- oder besetzungstechnischen Kontrastprinzips, das in dieser Großgruppe nicht oder kaum zum Tragen kommt. Das Konzertieren stellt sich in dieser Großgruppe anders dar als z.B. in der ersten Großgruppe des analysierten Credo von Kerll. Es ist im Wechselverhältnis zweier autonomer Sphären, des Instrumentalsatzes und des Vokalsatzes begründet. Der Vokalsatz ist textlich-inhaltlicher Sinnträger, der Instrumentalsatz sorgt als immanent-musikalischer Sinnträger für den Zusammenhalt der textbedingten Partikel des Vokalsatzes. In eben dieser Trennung der Sphären ist auch die konzertierende Arie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begründet. Sie ist in der konzertierenden Messe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht im selben Sinne existent.

Vielleicht spiegelt der musikalische Satz, wie er sich bei Biber darstellt, ein Stadium, in dem das Prinzip des Konzertierens im Sinne des 17. Jahrhunderts seine Gültigkeit verliert und der Kontrast der Klanggruppen und des satztechnisch Heterogenen keine Formkraft mehr besitzt, ohne daß sich aber das 'Nummernprinzip' sowie die neue Art des Konzertierens, das im Mit- und Gegeneinander vokaler und instrumentaler Sphäre besteht, und die Möglichkeiten der formalen Darstellung (z.B. Da-capo-Form) voll ausgebildet haben. Die Art des Satzes, wie sie in der Großgruppe von

Biber vorliegt, weist weit in die Zukunft, über die neapolitanische Messe hinaus bis auf Mozart und seine Zeitgenossen.

Wie stellt sich nun diese Art des Chorsatzes in direkt neapolitanischem Kontext dar? Als Beispiel möge der einleitende Chor des Gloria der Messe "S. Caroli" von Reutter dienen (vgl. II. S. 143ff., Satzschema und Notenbeispiele). Der Chorkomplex zeigt eine dreiteilige Struktur, die die inhaltlich-syntaktische Struktur des Textes nachgestaltet (1. Gloria - 2. Et in terra - 3. bonae voluntatis). Die Teile seien mit a, b und c bezeichnet. In a wird der Text homorhythmisch deklamatorisch vorgetragen. In b (T.9) bildet sich eine strenge Imitation, die jedoch nach dem Einsatz der letzten Stimme jäh abbricht, wonach b von einem kurzen, homorhythmischen Chorruf abgeschlossen wird[45]. In c zeigt der Chorsatz eine neue Faktur: Alt, Tenor und Baß imitieren blockhaft den zuerst allein einsetzenden Sopran, wonach sich ein Gesamtsatz bildet, der eine kleingliedrig-aufgelockerte Struktur zeigt. Diese Art des 'aufgelockerten' Chorsatzes, in dem sich die Stimmen, teilweise auch unter paarigen Zusammenschlüssen, rhythmisch eigenständig bewegen, ohne daß eine strenge Stimmigkeit (im Sinne einer Imitation oder eines Fugato) vorliegt, und die lediglich aus einem 'scheinimitatorischen Impuls' hervorgeht, nimmt eine Zwischenstellung zwischen einer rein homorhythmischen und einer streng stimmig-polyphonen Setzweise ein. Dieser 'innerlich bewegte', wenn auch äußerlich blockhaft gefügte Chorsatz hat auch noch für Mozart große Bedeutung. Teil c schließt analog b in einem homorhythmischen Block (=S.).

So wichtig auch hier der Kontrast der satztechnisch heterogenen Bildungen im vokalen Bereich für die Konsistenz der Gesamtgestalt sein mag,[46] noch entscheidender ist jedoch die Funktion des Violinsatzes[47]. Zwischen den einzelnen homorhythmischen Chorblöcken in a ist, vorgetragen von den unisono geführten Violinen, eine drei Viertel umfassende Figur (= x) eingelagert (vgl.II, S. 145). In ihrer melodischen Substanz gründet sie in einer Dreiklangsbrechung. Eine pendelnde Bewegung geht in eine unterbrochen fallende über. Aus dieser Sechzehntel-Figur geht in T. 2/3 ein kontinuierlich-motorischer Sechzehntel-Strom hervor, der sich in seinem melodischen Verlauf am Vokalsatz orientiert. Figur x wird nun in den Komplex b übertragen. Im Zusammenhang mit der gewandelten Faktur des

Vokalsatzes wandelt sich auch die Figur, sowohl in ihrer melodischen Gestalt als auch in ihrer satztechnischen Darstellung. Abwechselnd von der ersten und zweiten Violine vorgetragen, wobei sich Anfang und Schluß quasi-polyphon überschneiden, wird die Figur dem Vokalsatz überlagert, wodurch ein kontinuierlich motorischer 'Überbau' erzeugt wird, der zum ausgesprochen langsam fortschreitenden Vokalsatz in sinnfälligem Kontrast steht. Der Ambitus der Pendelbewegung, die die Figur x auszeichnet, hat sich zur Oktav ausgeweitet, sie ist jedoch teilweise mit einer diatonischen Pendelbewegung kombiniert. Diese großräumige Intervallstruktur steht dem sehr begrenzten melodischen Ambitus der imitatorisch geführten Vokalstimmen äußerst kontrastreich gegenüber. Die beiden kontrastierenden Sphären repräsentieren spezifische Charakteristika der Instrumentalsprache und der Vokalsprache an sich, die sich autonom-idiomatisch im musikalischen Satz gegenüberstehen und im Kontrast ergänzen.

In dieser Art des idiomatischen Kontrastes unterscheidet sich der Messensatz Reutters von dem Bibers, der in letzterem nur bedingt existiert, da der melodische Habitus der instrumentalen Figuration bei ihm keineswegs diesen ausgeprägten instrumentalen Charakter hat wie bei Reutter.
Auf die Ausgeglichenheit der Melodiebildung im vokalen und instrumentalen Bereich der konzertierenden Messe wurde schon des öfteren hingewiesen. Die Möglichkeit der neuen Art des Konzertierens, wie sie uns in den konzertierenden Arien wie auch im vorliegenden Chor vor Augen steht, ist maßgeblich in der idiomatischen Polarisierung des vokalen und instrumentalen Bereichs begründet.

Nachdem sich in T. 15/16 (Beisp.3) im Konnex mit dem homorhythmischen Vokalsatz in den Violinen ein kontinuierlicher, jedoch nicht figurativ gepräger Sechzehntel-Strom (analog T.3-4) entfaltet, nimmt in c der Violinsatz wieder die Gestalt von b an, wobei jedoch der melodische Duktus des zweiten Viertels von x modifiziert wird. Das figurative Band in den Violinen bleibt bis zum Schluß des Chores existent.

Diese Art der ostinaten instrumentalen Figuration zeigt sich auch in Chorsätzen, die, einen größeren Textabschnitt umfassend, weit umfangreicher sind, ebenso in Chören, die von Solo-Episoden durchdrungen sind und somit den von Orel skizzierten Typus der Synthese von neapolitanischer

und konzertierender Messe repräsentieren. Ein Beispiel dafür bietet der erste Teil ("Credo" bis "descendit de caelis") des Credo-Satzes aus der vorliegenden Messe von Reutter (vgl. auch Raster).

Auch in den großen Chorblöcken der Credo-Sätze von Hasse, die im Rahmen der 'divergierenden Konzeption' im Gegensatz zu den Chorsätzen des Gloria einen sehr großen Textabschnitt umfassen, ist das Prinzip der ostinat-instrumentalen Figuration von großer Bedeutung. Müller spricht von 'instrumentalen Charaktermotiven', von "einer Art 'Cantus firmus' " oder gar von "Leitmotiven" und gibt einige Beispiele solcher Ostinato-Figuren[48]. Es handelt sich um rhythmisch prägnante, teilweise ausgesprochen scharf skandierende Figuren, die mit der Figur Reutters zwar nicht direkt verwandt, aber ebenfalls instrumental-idiomatisch geprägt sind. In diesem kompositionstechnischen Verfahren hat Hasse nach Müller ein Mittel gefunden, das spröde Formproblem der größeren Messensätze (Gloria- und Credo) zu bewältigen. Die Motive durchziehen den Satz und verleihen ihm ein einheitliches Gepräge. "Dadurch war der Gefahr auf jeden Fall vorgebeugt, sich zu sehr in Situationsschilderungen zu verlieren, ein größerer Zug kam auf einmal in ein solches Stück und verliehen ihm Wucht und Kraft."[49] Müller weist diese Technik des instrumentalen Ostinatos auch in einem Credo von Zelenka nach, der ebenfalls am Dresdner Hof tätig war. "Das Wichtige dieser Hasse-Zelenka'schen Kompositionsweise beruht darin, daß die Rolle des Orchesters bedeutend gehoben erscheint, indem es als Träger einer Idee ein gewaltiger Pfeiler im gesamten instrumentalen und vokalen Tongebäude wird und nicht bloß eine nebensächliche Stütze ist, als die es bei seinem hergebrachten Begleitcharakter sich zeigt."[50]

Ergänzend zu Müller wäre zu sagen, daß die Technik bzw. das Prinzip des instrumentalen Ostinatos es dem Komponisten überhaupt erst ermöglicht, einen mehr oder weniger umfangreichen Text in einem geschlossenen Chorsatz zu vertonen, ohne daß er sich archaischer bzw. traditionalistischer Verfahrensweisen (Durchimitation, 'konzertierender Kontrast') bedienen müßte. Traditionalistisch ist z.B. der Satz der ersten beiden Missae breves von Mozart. Die neue Möglichkeit der Chorkomposition ist im weitesten Sinn neapolitanischer Genese und dort hauptsächlich im Credo der Messe entwickelt worden, wo die Aufteilung in Nummern nicht so weit

getrieben ist wie im Gloria,einmal, weil der Text selbst weniger Anlaß dazu gibt, zum anderen, weil eine Aufgliederung im Sinne des Gloria den Rahmen auch eines feierlichen, großangelegten Gottesdienstes unweigerlich sprengen würde. Und so stellt sich bei Mozart diese neue Möglichkeit zuerst auch in den Credo-Sätzen der frühen Missae longae (KV. 66 und 139) dar. Ab KV. 140 überträgt sie Mozart auf den Gloria- und Credo-Satz der Missa brevis.

B.4./C.(a.+b.)4. Neapolitanischer Satztyp und Missa longa bei W. A. Mozart: primäre Syntax

Die syntaktische Struktur des Textes wirkt im Rahmen der neapolitanischen Kantatenmesse nur noch bedingt formbildend. In den Solo-Sätzen (Arien und Duette) wird der Text durch Repetition von Zeilen oder größerer Sinnzusammenhänge an die musikalische Form angepaßt. Jedoch in den unter B.3. beschriebenen Chorkompositionen (besonders wenn sie einen großen Textabschnitt umfassen, der ohne Wiederholungen vorgetragen wird) wirkt sich die syntaktische Struktur des Textes wiederum im musikalischen Satz direkt formbildend aus. Ein Beispiel für diesen Vorgang liefert der besprochene Gloria-Chor. An der Formulierung und Abgrenzung der primär syntaktischen Sinnzusammenhänge im musikalischen Satz wirkt nunmehr der Instrumentalsatz als autonomer Sinnträger mit.

B.5./C.(a.+b.)5. Neapolitanischer Satztyp und Missa longa bei W. A. Mozart: Solo-Tutti-Struktur

Mit der Standardisierung der Großgruppenstruktur geht eine gewisse Standardisierung der Solo- Tutti-Verwendung, also der Chor- Solo-Satz-Folge einher.

Die Verwendung von Solo und Tutti, das heißt, ob ein bestimmter Textabschnitt im Rahmen der neapolitanisch-kantatenhaften Konzeption als Chor- oder Solo-Satz vertont wird, ist auch unter dem Aspekt des Textausdrucks zu sehen. Das Problem stellt sich ebenso in der Solo- Chor-Struktur des Missa-brevis-Satzes. Die ausdrucksspezifische Verwendung von solistischem und chorischem Vokalsatz findet sich wohl zum ersten Mal in der Meßkomposition der Neapolitaner. Ihr kommt auch in der Folgezeit eine große Bedeutung zu. So hebt Mozart im Gloria seiner Missae longae die Folge der

Lobpreisungen ("Laudamus te ...") gegen die Danksagung ("Gratias agimus tibi ...") dergestalt ab, daß er ersteren Textabschnitt in KV. 66 und KV. 139 als Solo-Satz mit ausgesprochen heiterem Charakter vertont (in KV. 139 handelt es sich gar um eine stilisiertes Menuett), während er das "Gratias" chorisch gestaltet (vgl. Biber!), beginnend mit einem deklamatorischen Adagio-Block. Einhergehend mit einem Tempowechsel (KV. 66: Allegro, KV. 139: Vivace) nimmt die Faktur des Satzes bei "propter magnam gloriam tuam" eine aufgelockerte, imitatorische Gestalt an. In KV. 66 bilden sich beim Wort "gloriam" im Chor Koloraturen. Insgesamt kann diese Beschleunigung des Tempos sowie die Wandlung des Satzes auf die Darstellung des "gloriam" bezogen werden. In KV. 427 ist der "Laudamus" - "Gratias" - Gegensatz am stärksten entwickelt. Mozart nimmt auch hier die frühere Praxis der differenzierten Darstellung des "propter magnam ..." nicht mehr auf. Er realisiert bei der kontrastierenden Gestaltung dieser beiden Textabschnitte ein historisches Modell, das uns z.B. auch im Gloria der Missa dolorosa von A. Caldara begegnet, obwohl es dort in einen durchkomponierten Gesamtzusammenhang einbezogen ist.

Lobpreisung einerseits und Danksagung andererseits finden so einen unterschiedlichen musikalischen Ausdruck: Die Lobpreisung in einem freudig-bewegten, tänzerisch-naiven Tonfall, die Danksagung in einer emphatischen, klanglich-voluminösen Deklamation. Es handelt sich dabei um polare Ausdruckssphären, die verschiedenen Gebetshaltungen zugeordnet werden können: einerseits freudige Bewegung (im Bewußtsein der Erlösung), andererseits von innerem Ernst und einer Geste der Unterwerfung durchdrungene, bittende Anrufung der Gottheit. Diese Polarität (wobei die eine wie die andere Sphäre auf die verschiedenste Weise differenziert gestaltet werden kann) ist für die Ausdruckssituation in den Messen Mozarts von grundlegender Bedeutung.

C.a.1. W. A. Mozart, Missa longa, Gloria: 'Satz'

Die Gloria-Sätze der Messen KV. 66, KV. 139 und KV. 427 weisen eine neapolitanisch-kantatenhafte Grundkonzeption auf und bestehen aus einer Folge selbständiger Sätze. Das Gloria der Messe KV. 262 nimmt eine Zwischenstellung ein. Der textliche Komplex "Qui tollis ..." ist als selbständige Großgruppe innerhalb eines inhaltlich zusammenhängenden 'Rahmens' vertont.

C.a.2. W. A. Mozart, Missa longa, Gloria: formale Großgruppe

Die Gloria-Sätze der drei Missae longae KV.66, 139, 427 zeigen eine standardisierte siebenteilige Satzstruktur (analog dem Gloria der Messe von Reutter), die in einem steten Wechsel Chor - Solo-Satz gründet (vgl. Raster).

Eine Besonderheit des Gloria aus der Messe KV. 427 ist es, daß das "Jesu Christe" (unmittelbar vor "Cum sancto") formal und inhaltlich eigenständig vertont wird, und zwar innerhalb eines sechs Takte umfassenden Chorblocks (Adagio), den man als Einleitung der großen Cum sancto-Fuge begreifen kann, zumal er in einem exponierten, harmonisch auf den Fugenbeginn hinweisenden G^7-Akkord endet. Jedoch entspricht diese außerordentlich betonte Vertonung des "Jesu Christe" einem Ausdrucksmodell. Die Nennung des Namens der zweiten Person der Trinität erfährt auch in vielen anderen Gloria-Sätzen eine besondere, wenngleich auch formal nicht so exponierte Hervorhebung.

C.b.1. W. A. Mozart, Missa longa, Credo: 'Satz'

Die Credo-Sätze der Messen KV. 66, KV. 139, KV. 167 und KV. 262 weisen eine neapolitanisch-kantatenhafte Grundkonzeption auf, die sich jedoch anders darstellt als in den Gloria-Sätzen[51]. In KV. 167 ist also nur das Credo im Sinne des Missa-Longa-Typus konzipiert, während das Gloria durchkomponiert ist. In KV. 262 weist das Credo eine stärkere Tendenz zur Kantatenhaftigkeit auf als das Gloria. In beiden steht uns also das Prinzip der divergierenden Konzeption (in der Gegenüberstellung Gloria-Credo) vor Augen.

Darüberhinaus sind diese Credo-Sätze selbst divergierend konzipiert und zwar dergestalt, daß der relativ umfangreiche textliche Komplex "Credo" bis "descendit de caelis" als Chor durchkomponiert ist, während der folgende textliche Verlauf in bis zu sechs Sätze zerfällt. Auch der entsprechende Teil der ersten Missa brevis KV. 49 weist eine derartige Untergliederung auf. Allerdings sind die formalen Dimensionen weitaus geringer. In der Missa brevis KV. 65 ist lediglich das Schluß-Fugato als selbständige Großgruppe vertont.

C.b.2. W. A. Mozart, Missa longa, Credo: formale Großgruppe

Die inhaltliche Konkretisierung der Großgruppen als Chor oder Solo-Satz ist im Raster sowie in den Tabellen näher bezeichnet. Es handelt sich analog den Gloria-Sätzen um eine alternierende Folge Chor- Solo-Satz. Von entscheidender Bedeutung ist nun, daß die Chorkomplexe "Credo ...", "Et resurrexit ..." und "Confiteor ..." einen inneren Zusammenhang haben, der in KV. 139 und in KV. 167 auch im sonst selbständigen Schlußfugenkomplex wieder aufgegriffen wird (vgl. die entspr. Satzschemata). Dieser Zusammenhang stellt sich hauptsächlich im Instrumentalsatz dar, und zwar in Gestalt einer ostinaten Figuration.

Mozart realisiert das Prinzip des ostinaten Orchestermotivs, dessen historische und satztechnisch-theoretische Entstehung wir bereits untersucht haben, zum ersten Mal in seiner (nach der Chronologie Senns) ersten Missa longa KV. 139, in ganz ähnlicher Weise wieder in KV. 66. Später überträgt Mozart dieses Prinzip, das jedoch keineswegs das einzige Mittel des motivischen Zusammenschlusses und der Vereinheitlichung formaler Partikel, sehr oft gar nur äußeres Signum von tiefergehenden Zusammenhängen ist, auch auf den Credo-Satz der Missae breves; teilweise klingt es auch in den Gloria-Sätzen an. In seinen frühen Missae breves wendet Mozart diese Technik nicht an. Sie sind hauptsächlich dem traditionellen Habitus des frühen konzertierenden Kirchenstils verbunden, gleichwohl sich auch dort neapolitanische Einflüsse, hauptsächlich in der Gestaltung der Solo-Partien, zeigen. Hermann Abert begründet das Prinzip des 'Orchester-Ostinatos', wie es uns in den Credo-Sätzen von KV. 66 und KV. 139 vor Augen steht, im direkten Vorbild Hasses[52]. W. Senn korrigiert das von Abert behauptete Vorbild Hasses und weist darauf hin, daß diese Technik bereits seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen ist und auch in Messe-Sätzen von Caldara, Jan Dismas Zelenka, Francesco Conti, Giovanni Alberto Ristori, Georg Christoph Wagenseil und Eberlin begegnet[53].

D.a.1.+2. W. A. Mozart, Missa brevis, Gloria: 'Satz' - formale Großgruppe

Alle Gloria-Sätze, außer den unter C.a.1. erwähnten, sind durchkomponiert. Der Aspekt der formalen Großgruppe ist demnach für sie gegenstandslos.

D.b.1. W. A. Mozart, Missa brevis, Credo: 'Satz'

Abgesehen von KV. 192 und KV. 275 weisen alle Credo-Sätze außer den unter C/b.1. bezeichneten eine dreiteilige Großgruppenstruktur auf. Das Credo der Messe KV. 192 ist durchkomponiert, Im Falle des Credo aus KV. 275 ist es fraglich, ob sich bei "Et incarnatus" bis "passus et sepultus est" durch Tempowechsel eine direkte Großgruppenbildung vollzieht (vgl. II, S. 120ff.).

D.b.2., W. A. Mozart, Missa brevis, Credo: formale Großgruppe

Die dreiteilige großformale Konzeption stellt sich nun folgendermaßen dar: Der Text "Et incarnatus est" bis "sepultus est" wird als selbständige Großgruppe innerhalb zweier inhaltlich zusammenhängender Komplexe vertont ("Credo" bis "descendit de caelis" und "Et resurrexit" bis "Amen"), d.h. sie basieren auf dem gleichen musikalischen Material. Konstantes Signum dieser Großgruppe ist die Verlangsamung des Tempos. Dieses gestalterische Prinzip sei versucht mit dem Begriff 'Rahmenbildung' bzw.'Rahmenprinzip' zu erfassen. Es liegt also eine formale Grundkonzeption vor, die sich im groben Umriß als R_1 (= erster Rahmenteil) - M (= Mittelteil, = selbständige Großgruppe) - R_2 (= zweiter Rahmenteil) skizzieren läßt. Mit diesen Buchstaben-Chiffren ist sie auch in den Satzschemata bezeichnet. Das Rahmenprinzip hat ab KV.140 Gültigkeit. In den Credo-Sätzen der frühen Missae breves deutet sich dieses 'Rahmenprinzip', das im folgenden näher dargestellt werden soll, lediglich in der Tempofolge der Großgruppen an[54]. Es ist jedoch nicht musikalisch-inhaltlich fundiert. Basieren die Rahmenteile auf einem motivisch-thematischen Zusammenhang, so läßt sich diese formale Grundsituation mit dem Begriff 'materialidentische Rahmenkonzeption' näher erfassen. Das Prinzip der materialidentischen Rahmenkonzeption ist historisch vorgebildet und hat auch bei den Zeitgenossen Mozarts eine zentrale Bedeutung.

Betrachtet man die Credo-Sätze der Messen von Hasse, so basieren sie im Grunde auf der gleichen dreiteiligen Großgruppenstruktur, wie sie noch bei Mozart vorkommt. Gemeinsam ist auch, daß die Großgruppe "Et incarnatus" usw. als langsamer Teil (bzw. Satz) in zwei große Allegro-Komplexe eingelagert ist. Es handelt sich dabei um einen formalen Topos, der weit über das 18. Jahrhundert hinaus seine Gültigkeit behält.

Diese besondere Behandlung des textlichen Sinnzusammenhangs, der Geburt und Passion Jesu Christi zum Gegenstand hat, mag letztlich darin begründet sein, daß allein er dem Komponisten im Gegensatz zu den abstrakten Glaubenssätzen des übrigen Textes, sieht man einmal von solchen Wörtern wie "descendit" und "ascendit" ab, Anlaß zum bildhaften und ausdrucksvollen musikalischen Gestalten gibt.

Bei Hasse sind nun jedoch die Allegro-Teile selbst inhaltlich einheitlich gestaltet (und zwar hauptsächlich durch die Verwendung eines instrumentalen Ostinatos), jedoch (abgesehen von der Grundhaltung des Tempos) motivisch weitgehend voneinander unabhängig. Ein Beispiel dieser formalen Konzeption liefert Hasses Messe in G-Dur. Die sehr unterschiedliche motivische Beschaffenheit der ostinaten Orchesterfiguren in den beiden Komplexen "Credo ..." und "Et resurrexit ..." mag die Möglichkeit der nicht materialidentischen Rahmenkonzeption belegen[55]. Jedoch ist, wie aus W. Müllers Analyse hervorgeht, das Prinzip der materialidentischen Rahmenkonzeption im Credo der Messe in d-moll durch eine gemeinsame Ostinato-Figur in den beiden Komplexen "Credo ..." und "Et resurrexit ..." schon ausgebildet[56].

Was Mozarts direkten historischen Umkreis anbelangt, so steht uns das Prinzip der materialidentischen Rahmenkonzeption z.B. in den Credo-Sätzen der "Missa St. Nicolai" (1772) von Joseph Haydn sowie der Missa in C (1775) von Florian Gassmann (Vgl. II Satzschema S. 147, Notenbeispiele S. 148) vor Augen[57].

Die materialidentische Rahmenkonzeption, die Mozart als zentrales Gestaltungsprinzip ab KV. 140 den Credo-Sätzen seiner Missae breves zugrunde legt, ist in den frühen Missae longae vorgebildet, und zwar in der beschriebenen 'materialidentischen' Konzeption der Chorteile, die auch in den späteren Credo-Sätzen des Missa-Longa-Typus vorliegt[58]. Es bietet sich jedoch nur bedingt an, auch in diesen Credo-Sätzen von einer Rahmen-Konzeption zu sprechen, da sich, bedingt durch die selbständigen Solo-Sätze, die formalen Dimensionen anders darstellen, so daß man in übertragenem Sinne eher von einer rondoartigen Anlage sprechen könnte.

Teilweise ist die 'Rahmenkonzeption' in den Credo-Sätzen der Missae breves Mozarts so weit getrieben, daß zwischen den Teilen R_1 und R_2

über motivisch-thematische Beziehungen hinausgehende, strukturelle Konkordanzen bestehen. Im Credo der Messe KV. 317 sind R_1 und R_2 über weite Strecken in der musikalischen Substanz identisch (Vgl. Satzschema S. 125). Eine derartige formale Situation läßt sich mit dem Begriff der strukturanalogen oder gar strukturidentischen Rahmenkonzeption belegen.

Ostinato- und Rahmen-Prinzip spielen auch in den Gloria-Sätzen der Missae breves eine entscheidende Rolle, dort allerdings unter anderen großformalen Voraussetzungen. Bemerkenswert ist, daß in den durchkomponierten Gloria-Sätzen der Missae breves KV. 49 und KV. 65 im Gegensatz zu den Credo-Sätzen sehr deutliche Tendenzen zur motivischen Vereinheitlichung bestehen, auf die auch Wilhelm Kurthen hinweist[59]. Besonders in KV. 49 sind diese ausgesprochen subtil gestaltet, wie aus den Beispielen in Band II, S. 3, hervorgeht. Obwohl man gewiß davon ausgehen kann, daß sich hinter dieser Satzkonzeption die helfende Hand des Vaters verbirgt, läßt sie schon die hohe Kunstfertigkeit erahnen, mit der Mozart das Prinzip der motivischen Vereinheitlichung in späterer Zeit praktiziert. Will man in den Gloria-Sätzen, die eine Rahmenkonzeption aufweisen, oder in denen sich eine solche nur andeutet, überhaupt von einem Mittelteil sprechen, so ist dieser in seiner textlichen Ausdehnung recht variabel. Eine gewisse zentrale Stellung hat der litaneiartige Abschnitt "Qui tollis ...". Er enthält (wenn auch in anderer Weise) wie der Teil M (= Mittelteil) in den Credo-Sätzen eine Reminiszenz an die Passion Christi. So existieren zwischen diesen Textteilen aus Gloria und Credo auch Analogien in der musikalischen Gestaltung, die sich etwa in einer expressiven Harmonik zeigen. In einigen Gloria-Sätzen ist dieser Teil (analog der standardisierten Credo-Konzeption) als Mittelteil einer materialidentischen Rahmenform ausgebildet, außer KV. 262 jedoch ohne Ausbildung einer Großgruppenstruktur (vgl. KV. 167).

D.(a.+b.)3. W. A. Mozart, Missa brevis, Gloria und Credo: inhaltliche Gruppe

Die Großgruppenstruktur (Satzfolge) der Missae longae wird im Satz der Missa brevis weitgehend aufgehoben[60]. Lediglich in den Credo-Sätzen der Missae breves bewahren sich Elemente dieser Großgruppenstruktur ($R_1 - M - R_2$).

Die entsprechenden textlichen Sinnzusammenhänge, die in den Missae longae in Großgruppen zusammengefaßt werden, sind jedoch für die Missae breves keineswegs gegenstandslos. Vielmehr konkretisieren sie sich dort in 'inhaltlichen Gruppen'. Die inhaltliche Gruppe im Gloria und Credo-Satz der Missae breves Mozarts sei vorläufig definiert als ein größerer, mehrere 'syntaktische Einheiten' umfassender, textlich-musikalischer Sinnzusammenhang.

Den Solo-Großgruppen (also z.B. den Arien) in den Missae longae entsprechen im durchkomponierten Satz der Missae breves oft Solo-Passagen, (bzw.-Episoden), also inhaltliche Gruppen, in denen vokale Solo-Stimmen zum Einsatz kommen, sei es eine einzelne (etwa als kurzes Arioso) oder mehrere. Im Falle des Textabschnitts "Domine Deus" bis "Filius Patris" im Gloria und der Textabschnitte "Et incarnatus" bis "homo factus est" sowie "Et in spiritum" "qui locutus est per prophetas" im Credo ist dies die Regel. Das Raster gibt darüber im Überblick Auskunft. Sie sind in den Missae longae in selbständigen Solo-Sätzen, in den Missae breves in Solo-Gruppen vertont. Die Textabschnitte "Laudamus te ..." und "Quoniam" bis "Jesu Christe" im Gloria, die in KV. 66 und 139 in Form von Solo-Sätzen vertont sind, erscheinen in der Missa brevis hingegen nicht immer in vokal-solistischer Fassung.

Unabhängig davon, ob das im neapolitanischen Satz begründete vokale Besetzungsmodell in den Missae breves realisiert wird oder nicht, gilt, daß jene textlichen Sinnzusammenhänge, die in der Missa longa in Großgruppen (Nummern) zusammengefaßt vertont werden, auch in der Missa brevis durch Bildung musikalischer Sinnzusammenhänge (= inhaltliche Gruppen) nachvollzogen werden, die innerhalb eines bestimmten kompositorischen Konzepts gegenseitig begründet und dergestalt aufeinander bezogen sind, daß eine geschlossene, einheitliche Gesamtform entsteht. Dieses Prinzip, das sich als Ergebnis eines formal-inhaltlichen Transformationprozesses begreifen läßt, gilt gleichermaßen für die Gloria- und die Credo-Sätze. Am sinnfälligsten läßt es sich jedoch an den Gloria-Kompositionen nachvollziehen, wo den sieben Großgruppen (Sätzen) der Missa longa meist sieben inhaltliche Gruppen im Satz der Missa brevis entsprechen. 'Bedingung' der Großgruppen wie der Gruppenbildung ist die inhaltliche Struktur des Textes, dessen musikalisch formbildende Kraft somit in dieser Dimension sehr deutlich zutage tritt.

So deutlich also einerseits formal-inhaltliche Analogien zwischen den Gloria-Sätzen der Missae longae und denen der Missae breves bei W. A. Mozart vorliegen, so unterschiedlich ist dennoch die kompositorische Grundkonzeption. Die 'Schrumpfung' der formalen Dimensionen, formale Großgruppe, bzw. Satz oder satzähnlicher Komplex ⟶ inhaltliche Gruppe, erfordert, worauf schon hingewiesen wurde, eine besondere musikalische Konkretisierung der 'inhaltl. Gruppen'. Während in der Missa-longa-Konzeption die geschlossene Form der Großgruppe im Vordergrund stand, müssen sich nunmehr die inhaltlichen Gruppen selbst zu einer geschlossenen Form zusammenfinden, soll nicht ein paradoxes, brüchiges Gebilde entstehen.

Interessant ist nun, wie sich der formale Transformationsprozeß (Großgruppe ⟶ Gruppe) im textlichen Komplex "Et resurrexit" des Credo darstellt. In den Missae longae wie auch in KV. 49 wird der textliche Sinnzusammenhang "Et in spiritum" bis "qui locutus est per prophetas " in Gestalt einer Arie, eingefügt zwischen zwei motivisch zusammenhängenden Chorkomplexen("Et resurrexit" und "Et unam sanctam"), vertont. Für diesen neapolitanischen 'Urzustand' des Textabschnitts "Et in spiritum" als Solo-Satz findet sich im vorliegenden Quellenmaterial der süddeutsch-österreichischen Tradition kein Beispiel, da die in Frage kommenden Credo-Sätze im Grunde Brevis-Konzeptionen sind (vgl. Caldara und Reutter). Man kann jedoch davon ausgehen, daß jene, diesen Urzustand reflektierenden Credo-Sätze Mozarts (aus KV. 66 und 139 wie auch die späteren KV. 167 und 262) auf konkreten Vorbildern beruhen, worauf auch W. Kurthen hinweist, der die ariose Verarbeitung des "Et in spiritum" in der herkömmlichen Auffassung der neapolitanischen Schule begründet[61]. In den Credo-Sätzen des Missa-Brevis-Typus (und zwar nicht nur bei Mozart) wird dieser Textabschnitt im Vokalsatz ebenfalls solistisch vertont, im durchkomponierten Gesamtzusammenhang R_1 "Et resurrexit" bis Schluß eingerahmt von einem durchweg chorischen Vokalsatz. In der melodisch-stimmigen Gestaltung des solistischen Vokalsatzes dieser Gruppe wechseln in fast allen Credo-Sätzen ariose mit blockhaften oder auch polyphonen Partien ab. Die Gestalt des Solo-Vokalsatzes ist also insgesamt weitaus differenzierter als in den Arien der frühen Missa longa [62].

Besonders bemerkenswert ist die Situation in der Messe KV. 167, in der Mozart überhaupt auf Solostimmen verzichtet. Gloria und Credo sind di-

vergierend konzipiert. Während das Gloria durchkomponiert ist, hat das Credo die typische Gestalt der Credo-Sätze von KV. 66 und KV. 139. Die textorientierte Gruppenbildung im Gloria vollzieht sich also auch schon ohne gliedernde oder ausdrucksspezifische Verwendung von Solo-Stimmen. Betrachtet man die als Satz selbständige Vertonung des Textkomplexes "Et in spiritum ..."[63] so handelt es sich dort gewissermaßen um eine 'Arie für Chor', da die Formgebung (zweiteilig, mit Devise und Ritornellen) der eines typischen Solo-Satzes entspricht.

Doch nicht nur hinsichtlich der vokalen Besetzung, sondern auch von der musikalischen Substanz her gesehen, nimmt die Gruppe "Et in spiritum ..." in dem nach dem Vorbild der Missa longa inhaltlich zusammenhängenden Gesamtkomplex ("Et resurrexit ..."; "Et unam sanctam ...") (= R_2) stets einen durchaus eigenständigen Platz ein, wobei jedoch fast immer ein mehr oder weniger deutlich ausgeprägter motivischer Zusammenhang zu den sie umgebenden Teilen vorhanden ist. Er ist als 'motivische Legitimation' der Durchkomposition zu begreifen. Nur in KV. 194, KV. 275 und KV. 337 wird auf einen motivischen Zusammenhang weitgehend verzichtet.

Die formale Position dieser Gruppe in R_2 und ihre besondere Beschaffenheit legt es nahe, sie als Einschub zu klassifizieren, was in den Satzschemata durch den Buchstaben E bezeichnet ist.

Die formale Grundkonzeption der Credo-Kompositionen in den Missae breves läßt sich somit folgendermaßen skizzieren:

R_1 - M - R_2 (= R_2 - E - R_2: Fortsetzung).

Zwischen M und E existieren auffällige tektonische Bezüge. Einmal untergliedert E den, auch vom Text her gesehen, recht umfangreichen, durchkomponierten Gesamtkomplex R_2, so wie M den gesamten Satz untergliedert, gleichwohl die gliedernde Funktion von M gewiß Priorität hat. Da abgesehen von einigen Ausnahmen vokale Solostimmen nur in M und E gebraucht werden, entsteht so eine innere Verknüpfung und ein tektonischer Bezug dieser beiden Teile, obwohl einmal eine Großgruppe, das andere mal nur eine inhaltliche Gruppe vorliegt. Obwohl die durch die Besetzung des Vokalsatzes bedingte fünfteilige Struktur

1.	2.	3.	4.	5.
Chor	Soli	Chor	Soli	Chor
R_1	M	R_2	E	R_2

(Abweichungen gegeben, vgl. Raster.)

innerhalb der dreiteiligen Rahmen-Grundkonzeption zu sehen ist, bewirkt

das Alternieren der vokalen Besetzungsverhältnisse einen tektonischen Ausgleich und formale Geschlossenheit. Würde Mozart weiterhin im Rahmen der substanzanalogen Rahmenkonzeption R_1 - M - R_2 auf den Einschub (E) verzichten und R_2, auf dem musikalischen Material von R_1 basierend, durchkomponieren (wobei der in R_2 zu vertonende Text um einiges umfangreicher ist als der R_1 zugrunde liegende), so entstünde ein Gebilde, das sich durch eine formale Rücklastigkeit auszeichnete. Diese tektonische Unausgewogenheit, die Mozart durch Adaption und höchst subtile Mutation eines Formprinzips seiner Missae longae offensichtlich vermeiden wollte und konnte,hätte andererseits auch durch Repetion von Textzeilen in R_1 oder durch Polytextur in R_2 vermieden werden können. Beides sind jedoch Verfahrensweisen des musikalischen Textvortrages, die nur äußerst selten vorkommen[64]. Gleichwohl würde es sich hauptsächlich um eine "materielle Lastigkeit" zugunsten von R_2 handeln, da eine quantitativ-formale in der durchkomponierten Großgruppe R_2 stets gegeben ist. Durch ein kurzes In-den-Hintergrund-Drängen des R_1 und R_2 gemeinsamen musikalischen Materials mittels der Einschub-Gruppe E wird eine allzu gravierende materielle Rücklastigkeit vermieden.

Ein besonders anschauliches Beispiel dieser tektonischen Situation liefert das Credo der Messe KV. 257 (Vgl. II, Satzschemata: Rahmenteile S. 95f., M u. E S. 97). R_1 und R_2 sind über eine weite Strecke in der musikalischen Substanz identisch; lediglich der Vokalsatz ist in R_2 in seiner rhythmischen Gestalt dem neuen Text angepaßt (R_1: T. 1 - 30 = R_2: T. 131 - 160). Auch der weitere Verlauf (R_1: T. 31 - 73, R_2: T. 161 - 253) weist eine weitgehende Kongruenz auf. Die entsprechende 'Strecke' in R_2 ist gegenüber R_1 im Grunde nur transponiert, und zwar einen Ganzton tiefer, was im harmonischen Kontext des Satzes eine Verlagerung in den subdominantischen Bereich bedeutet. Insofern man die Großgruppe M als Symmetrieachse begreift, so läßt sich eine derartige formale Konzeption auch als 'symmetrisch' bezeichnen[65]. An drei Stellen weicht nun der Verlauf in R_2 von einem zu R_1 rein symmetrischen ab. Einmal handelt es sich um eine kleine Verkürzung. Statt T. 43 - 46 (=d_3) stehen in R_2 nur drei Takte (T. 173 - 175), die gleichzeitig auf eine andere Gestalt aus R_1 (= c' T. 21f.) zurückgreifen[66]. Zum anderen findet in R_2 eine kleine Erweiterung statt: statt T. 66 (R_1) erscheinen in R_2 vier Takte (T. 243 - 246), wo wiederum, diesmal allerdings nur andeutungs-

weise, auf schon vorhandenes bzw. schon verwendetes Material (= b_4) zurückgegriffen wird. Abgesehen von diesen kleinen Modifikationen, die nichtsdestotrotz für spannungsvolle Abwechslung sorgen, welche ein differenziertes tektonisches Gesamtbild anstrebt, das sich nicht in reiner redundant-symmetrischer Struktur erschöpfen will, liegt die entscheidende Abweichung in der immerhin 48 Takte umfassenden Erweiterung (inhaltliche Gruppe) E (= T. 187 - T. 228 bzw. 234). Sie ist, wie aus dem Schema deutlich hervorgeht, sozusagen 'nahtlos' in den symmetrischen Verlauf der Rahmenteile eingefügt. Eine gestalterische Besonderheit dieses Credos ist es, daß auch der Text "Et unam sanctam" bis "Ecclesiam" (= T. 229 - 234) aus der materialanalogen Rahmengestaltung herausfällt und musikalisch als inhaltlich autonome Passage zwischen E und der Fortsetzung von R_2 eingefügt ist. Ab T. 254 weicht der Verlauf in R_2 von R_1 (T. 74) ab. Während R_1 nach kurzer Rekapitulation einer zentralen thematischen Gestalt schließt, kommt es in R_2 zur Bildung einer ausgedehnten Coda, die ihrerseits, abgesehen von einer frei gebildeten Schlußepisode (s), musikalisches Material der Rahmenteile rekapituliert. Die Coda-Bildung setzt mit dem Text "Et vitam venturi" an, der in allen Credo-Sätzen des Missa-longa-Typus Gegenstand einer Schlußfuge ist. Hier wie dort findet also eine tektonisch exponierte Darstellung dieser abschließenden Textzeile statt, wenngleich auch in anderer formal-inhaltlicher Konkretisierung. Man könnte also auch hier von der "Transformation eines Modells" (Missa longa ⟶ Missa brevis) sprechen.

In KV. 192 und KV. 220 ist der Teil E nun auf besondere Weise im Gesamtsatz rückbegründet, wodurch er auch seinen Charakter als 'Einschub' im wesentlichen verliert (vgl. II, S. 80 und 90). In beiden Credo-Sätzen kommt es schon in R_1 zur Solo-Gruppenbildung (vgl. Raster). In KV. 192 wird der syntaktische Sinnzusammenhang "Genitum non factum" bis "per quem omnia facta sunt" solistisch-arios vertont, in KV. 220 zusätzlich "Et in unum Dominum" bis "unigenitum, wobei es zwischen der musikalischen Gestalt dieser beiden Solo-Episoden Ähnlichkeiten gibt[67]. Das besondere in den Credo-Sätzen KV. 192 und KV. 220 besteht nun darin, daß Mozart in der Solo-Gruppe "Et in spiritum ..." auf die musikalische Gestalt des "Genitum"-Solo-Teils zurückgreift, und zwar indem er sie modifiziert und erweitert. Die so bedingte Gesamtform gründet zwar in anderen formal-inhaltlichen Proportionen als die oben beschriebene, sie ist jedoch nicht minder in sich geschlossen.

Jedoch auch in solchen Credo-Sätzen des Missa-brevis-Typus, ebenso in denen des Missa-longa-Typus, wo die erste Großgruppe (R_1) ("Credo" bis "descendit de caelis") als Chor durchkomponiert ist und eine Solo-Tutti-Struktur nicht an der formalen Gliederung teilhat, kommt es zur inhaltlichen Gruppenbildung, die sich dort in größeren thematisch-formalen Sinnzusammenhängen konkretisiert. Meist zeichnen sich zwei inhaltliche Gruppen ab. Es sind jedoch auch komplexere Unterteilungen möglich. Besonders erwähnenswert ist die Situation in KV. 258. Mozart kombiniert dort auf kunstvolle Weise die zweiteilige Konzeption von R_1 mit der charakteristischen Einschub-Gliederung von R_2, so daß folgende Grundkonzeption skizziert werden kann[68].

R_1 I	II	M	R_2 III	E	R_2 (Forts.) IV

Zur Grundkonzeption des Teils M sei folgendes bemerkt: In den Missae longae KV. 66 und KV. 139 untergliedert sich der entsprechende textliche Sinnzusammenhang ("Et incarnatus" bis "sepultus est") gemäß der syntaktischen Struktur des Textes in zwei selbständige Sätze (Vgl. Raster). Während in KV. 66 zwei Chorsätze (wenn auch sehr unterschiedlich beschaffene) einander folgen, ist in KV. 139 der Text "Et incarnatus" bis "homo factus est" als Duett zwischen Sopran und Alt mit deutlichen pastoralen Gestaltungsmerkmalen im melodischen Grundhabitus vertont, während das "Crucifxus ..." als deklamatorischer Chor/Orchester-Block gestaltet wird[69]. Diese Folge Solo-Chor ist auch (als Ergebnis des formalen Transformationsprozesses brevis ⟶ longa) Gestaltungsgrundlage des Teils M der Missae breves. Dem Kontrast der Vokalbesetzung entspricht meistens ein allgemein satztechnischer Kontrast. Beide stehen im Dienste eines spezifischen Ausdrucksmodells, das auf die kontrastierende Darstellung einerseits der Geburt Jesu Christi, andererseits von dessen Passion hinzielt. In der Missa longa finden diese beiden inhaltlichen Sphären meist in der besagten Satzfolge Ausdruck, in der Missa brevis jedoch in einem durchkomponierten Gesamtzusammenhang[70].

Die Verlangsamung des Tempos in M geht einher mit der liturgischen Geste der Genuflectio, die in einigen Sätzen unmittelbar musikalische Gestalt annimmt, etwa in KV. 317 (II, S. 129, Beisp. 12). Die Geste der Erniedrigung und der Demut findet allgemein in einer Reduktion der Dynamik

Ausdruck, die auch durch den vokalen Besetzungswandel bedingt wird. Die Reminiszenz an den Kreuzestod Christi, die wieder stehend gebetet wird (Crucifixus ...) findet musikalisch stets in einem emphatisch-deklamatorischen Chorblock Ausdruck, meist einhergehend mit komplexen Klangschärfungen. Bei der fugenhaften Vertonung dieses Textpassus' z.B. in KV. 167 greift Mozart auf ein traditionelles Modell zurück (Vgl. Raster!).

D.(a.+b.)4. W. A. Mozart, Missa brevis, Gloria und Credo: primäre Syntax

Die Ebene der primären Syntax sei an einer Analyse der Rahmenteile aus den Credo-Sätzen der Messen KV. 49, KV. 194 und KV. 337 betrachtet. Gleichzeitig sei anhand dieser drei Satzpartikel der formale Aspekt eines in den Meßkompositionen zutage tretenden Reifeprozesses diskutiert. Während KV. 49, entstanden im Jahre 1768, Mozarts erste Messe und KV. 337, komponiert im Jahre 1780, Mozarts letzte vollendete Messe ist, fällt die Komposition der Messe KV. 194 aus dem Jahre 1774 zeitlich genau in die Mitte, und es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise sie auch stilistisch eine Mittelstellung einnimmt[71].

Credo KV. 49 (siehe hierzu Bd. II, S. 61ff., Satzschema und Notenbeispiele)

Für das Credo der Messe KV. 49 trifft die Bezeichnung R_1 nur unter Vorbehalt zu, da dort keine materialanaloge Rahmenkonzeption vorliegt; es ist vielmehr nur ein Tempo-Rahmen gegeben. Die Rahmenbezeichnungen (R_1-R_2) wurden deshalb in Klammern gesetzt. Betrachtet man (R_1) in KV. 49, so finden sich die zentralen Zäsuren bei "Et in unum" (T. 14) und "Et ex Patre" (T. 23). Der Satzteil "descendit de caelis" erscheint in der Komposition als codaartiger Anhang vertont. Dieser Charakter wird einmal dadurch geprägt, daß der Chorsatz, der bislang völlig homorhythmisch war, eine imitatorisch aufgelockerte Gestalt annimmt, bevor der Satz (ab T. 56) wieder blockhaft schließt. Der abwärtsgerichtete melodische Duktus hat einen deutlichen Katabasis-Charakter[72]. Der Charakter einer Coda oder besser eines tektonisch als Schlußgruppe wirkenden Epilogs wird auch durch den Umstand bekräftigt, daß der Satzteil "descendit de caelis" wiederholt wird. Es ist die einzige Textrepetition in (R_1).

Es handelt sich also bei (R_1) um einen im Grunde dreiteiligen Komplex. Diese Teiligkeit ist im vokalen Bereich durch die Folge Tutti-Solo (= Alt-Arioso) - Tutti definiert, wobei im ersten Tutti-Teil der Text "visibilium omnium" in Gestalt einer kurzen Solo-'Einlage' vertont wird. Die satztechnische Gestalt der Tutti-und Solo-Teile ist von einer einfachen,stereotypen Beschaffenheit. Der homorhythmische Chorsatz wird meistens von einem kontinuierlich-motorischen Achtel-Strom im Streichorchester begleitet, dessen vier Stimmen mit den Vokalstimmen über weite Strecken colla parte geführt sind. Der melodische Duktus der vokalen Oberstimme ist ebenfalls von recht stereotyper Gestalt. Besonders im Tutti-Teil T. 23 ff. orientiert er sich in den einzelnen melodischen Partikeln meistens an einer schlichten, fallenden diatonischen Bewegung. Diese Art des Tutti-Satzes ist im Satzschema mit x bezeichnet (Vgl. II, S. 63, Beisp. 1). Typisch instrumental empfundene Sechzehntel-Ornamente wie in T. 1 und 3 finden sich im gesamten Credo äußerst selten. Dagegen prägen sie im Gloria weite Strecken des Satzes und zwar einhergehend mit einem insgesamt differenzierteren Satzbild, so daß man die sehr einfache Faktur der ersten Großgruppe des Credos in einem bewußten Streben nach Kontrast begründen kann, das für die Gestaltung der Gloria- und Credo-Sätze wie überhaupt der gesamten Satzfolge der späteren Missae breves von zentraler Bedeutung ist. Der melodische Duktus der Solo-Passagen ist von etwas differenzierterer Gestalt, ebenso der Satz der Begleitstimmen. (Vgl. II, S. 63 Beisp. 3).

Die dreiteilige Struktur von (R_1) orientiert sich in ihren ersten beiden Teilen unmittelbar an syntaktischen Sinneinheiten, während der dritte- als inhaltliche Gruppe - einen größeren textlichen Zusammenhang zusammenfaßt. Jedoch weist diese Tutti-Gruppe eine Binnenstruktur auf, die in sehr sinnfälliger Weise die syntaktische Struktur des Textes nachvollzieht, wobei sich sowohl die syntaktischen Einheiten (Sätze) als auch die Binnenzäsuren derselben durch Wechsel von männlichen und weiblichen Schlußbildungen musikalisch konkretisieren. Die zentralen Zäsuren des gesamten Tutti-Komplexes T. 23f finden sich in T. 34 und 48 (vor "Genitum" und "descendit"). Erstere ist durch die sehr ausführlich vorbereitete Modulation in die S - Tonart, letztere durch den beschriebenen Wandel der Satzfaktur (= Coda, bzw. Epilog) bedingt. Die so 'definierten' drei Teile des Komplexes T. 23ff. haben nahezu die gleiche

räumliche Ausdehnung (12 - 14 - 12 T.). Diese formalen Dimensionen entsprechen ungefähr denen des vorangegangenen Solo- und Tutti-Teils, woraus insgesamt eine gewisse Konsistenz und innere Geschlossenheit der Großgruppe (R_1) resultieren mag. Sie ist hingegen auf motivisch-thematischer Ebene nicht gegeben. Diese zeichnet sich weitgehend durch eine 'Indifferenz des musikalischen Materials' aus, ein Begriff, dessen Bedeutung im Vergleich mit den anderen beiden Credo-Sätzen deutlich werden wird. Als indifferent im weitesten Sinne läßt sich auch der Periodenbau bezeichnen. Besonders anfangs der großen Tutti-Gruppe (T. 23ff.) haben Viertaktgruppen eine gewisse Dominanz, so daß die Andeutung eines symmetrischen Satzbildes entsteht. Jedoch sind im übrigen Verlauf Fünf- und Dreitaktgruppen als 'metrisches Gefäß' syntaktischer Einheiten und Partikel von durchaus gleichrangiger Bedeutung.

Credo KV. 194 (siehe hierzu Bd. II, S. 84ff. Satzschema und Notenbeispiele).

Die Bezeichnung R_1 trifft auf die erste Großgruppe des Credo der Messe KV. 194 in voller Konsequenz zu, da dem Satz eine materialidentische Rahmenkonzeption zugrunde liegt.

In ihren äußeren Dimensionen sind (R_1) aus KV. 49 und R_1 aus KV. 194 nahezu identisch: unter der gemeinsamen Voraussetzung 3/4-Takt und Allegro als Tempovorschrift umfaßt er in KV. 49 60 Takte, in KV. 194 58 Takte. Es ist nun sehr interessant zu beobachten, wie Mozart sechs Jahre später unter den gleichen großformalen Voraussetzungen denselben Text musikalisch realisiert.

Im Gegensatz zu KV. 49 verzichtet Mozart in der Großgruppe R_1 des Credo aus KV. 194 auf die Verwendung von Solo-Stimmen, wodurch gleichzeitig die für KV. 49 so wichtige Komponente der gliedernden Funktion einer Tutti-Solo-Folge irrelevant wird. Hätte Mozart in KV. 49 die Großgruppe als Chor und zwar in der entsprechend stereotypen satztechnischen Gestalt durchkomponiert, wäre ein amorphes, undifferenziertes Gebilde entstanden, das selbst dem jugendlichen und recht unerfahrenen Komponisten als untragbar erschienen wäre.

Die Möglichkeit eines weiträumigen, kontinuierlichen Chorsatzes, wie er uns in KV. 194 vor Augen steht, ist nicht zuletzt darin begründet, daß dort andere Mittel zur Formulierung und Abgrenzung musikalisch-textlicher Sinnzusammenhänge verwendet werden, und zwar konkrete motivisch-thematische Gestalten, die in ihrer Abfolge und in komplexen Kombinationen die Großgruppe im Sinne des Textes gliedern. Statt der Termini 'Thema' oder 'Motiv', deren Anwendung in diesem Kontext problematisch erscheint, sei der allgemeinere Begriff 'Gestalt' verwendet. Er soll ein im musikalischen Zusammenhang individuell geformtes Gebilde bezeichnen, das durch wörtliche oder modifizierte Wiederverwendung im Satz zwar thematischen oder motivischen Charakter hat, ohne jedoch notwendigerweise die formale Geschlossenheit zu besitzen, die man als eine konstitutive Eigenschaft des Themas begreifen kann, und ohne von jener inhaltlich prägnanten Kürze zu sein, die u.a. den Begriff des Motivs bestimmen mag. Im Satzschema sind in Spalte 2 diese Gestalten durch kleine Buchstaben bezeichnet.

Mit dem musikalischen Vortrag der ersten syntaktischen Einheit "Patrem" bis "et invisibilium", T. 1-14, wird die zentrale motivische Substanz der Rahmenteile in den Gestalten $a_{(1)}$ und b, die ihrerseits diese erste Textzeile gemäß ihrer inhaltlichen Struktur untergliedern, exponiert. Eine freie Schlußwendung (fr.), die in eine Verschränkung mündet, beschließt den ersten primär syntaktischen Sinnzusammenhang, der sich trotz seines geringen Umfangs durch eine bemerkenswerte tektonische Geschlossenheit auszeichnet[73]. Diese Geschlossenheit ist Ergebnis einer relativ komplexen, dreifachen 'Korrespondenz' a_1 - b - fr., insofern es legitim ist, den Begriff der Korrespondenz aus seinem originären periodischen Geltungsbereich, wo er im idealen Fall das inhaltliche Verhältnis zweier symmetrischer Halbsätze (4 + 4) in einer achttaktigen Einheit bezeichnet, auf dieses 13 bzw. mit Verschränkungstakt 14 Takte umfassende Gebilde zu übertragen. a_1 und b sind ihrerseits zweiteilig, und zwar gründen sie im wesentlichen in der Wiederholung eines Kerngedankens, der in a_1 zwei und in b drei Takte umfaßt (vgl. II, S. 87, Beisp. 1 = a_1, S. 88, Beisp. 4 = b). Während sich in b der periodisch-strukturelle Sachverhalt recht einfach darstellt, ist er in a_1 sehr komplex, gleichwohl hier wie dort eine Wiederholung Grundlage des melodischen Gestaltens ist. Die Fünftaktgruppe a_1 läßt sich als 'Ergebnis' eines metrischen Erweiterungs- oder eines Verkürzungsprozesses

begreifen (vgl. grafische Analysen an dem Notenbeisp.). Der motivische Kontrast zwischen a + b ist also metrisch fundiert. Die Metrik sei hier jedoch nicht näher analysiert.

Wichtig ist im jetzigen Zusammenhang nur, auf welche Art und Weise syntaktische Partikel des Textes musikalischen Partikeln zugeordnet sind. In a_1 erhält das Wort 'omnipotentem' durch seine Repetition innerhalb der musikalischen Doppeltaktgruppen-Wiederholung einen deklamatorischen Akzent. Demgegenüber hat die musikalische Wiederholung der Dreitaktgruppe in b die Funktion der sinngemäßen Gliederung des fortlaufenden Textes, indem sie die beiden ersten Glieder der angereihten Apposition ("factorem ..." und "visibilium ...") musikalisch nachbildet, während das dritte ("et invisibilium") in fr. einen gesonderten musikalisch-formalen Nachdruck erhält. Innerhalb des Gesamtkomplexes a - b - fr wird also einerseits die Struktur der Syntax sinngemäß musikalisch nachvollzogen, andererseits sind die textbedingten musikalischen Partikel innerhalb eines periodischen Gerüstes im weitesten Sinne korrespondierend aufeinander bezogen.

Es kann als ein allgemeingültiges Gestaltungsprinzip angesehen werden, daß syntaktisch-hierarchische Gebilde (z.B. Hauptsatz - Nebensatz oder auch Satz - Beisatz) und auch gleichgeordnete syntaktische Folgen in der Ebene des musikalischen Satzes korrespondierend-periodischen Teilen zugeordnet werden. In gleicher Weise sind auch Satzteile im musikalischen Satz darstellbar. Dem Sinngefüge des verbalen Satzes in seinen verschiedenen Dimensionen entspricht ein musikalisch periodisches Sinngefüge. Den im syntaktischen Zusammenhang begründeten verbalen Gliedern entsprechen musikalische Glieder, die ebenfalls untereinander in einer musikalisch-syntaktischen Beziehung stehen. Zur Bestimmung dieser Beziehung bietet sich der von H. Besseler geprägte Begriff "Korrespondenzmelodik" an, und zwar in seiner näheren Spezifizierung auf den "Periodenbau mit korrespondierenden Gliedern".[74] Betrachtet man unter dem Aspekt der Korrespondenz von Gliedern den analogen Abschnitt im Credo aus KV. 49 (T. 1 - 13), so liegt durchaus eine distinkte Gliedrigkeit vor (vgl. Satzschema: (3+3) + (3+4)), die ihrerseits die Struktur des Textes nachbildet, und der Zusammenhalt des Gesamtkomplexes ergibt sich auch aus einer inneren Beziehung der einzelnen Teile. Diese Beziehung mag sich außer im stereotyp-einheitlichen Satzbild in der Ausgewogenheit der formalen Dimensionen konkretisieren, die zuerst in einer Folge von Dreitakt-

gruppen gründet, wonach eine Viertaktgruppe einen neuen metrischen Akzent setzt, der eine ausgeprägte Schlußwirkung hat, auch darin, daß jedes der Glieder innerhalb einer großräumig konzipierten Modulation in die D-Tonart, die in T. 13 endgültig erreicht wird, eine bestimmte harmonisch-tektonische Funktion hat. Für die Einheit des Komplexes mag andererseits auch der Tutti- Solo- Tutti-Kontrast in seiner spezifischen satztechnischen Gestalt von Bedeutung sein.

Jedoch läßt sich gerade unter dem Oberbegriff 'Kontrast' das Prinzip des Korrespondierens erfassen, wie es uns in KV. 194 vor Augen steht und in KV. 49, wenn überhaupt, nur in Ansätzen vorhanden ist. Konstitutiv für die Gliederfolge a - b - fr. und ihren innerlichen Zusammenhang ist ein (im weitesten Sinne) 'motivischer Kontrast', wie er besonders zwischen den Gestalten a und b in Erscheinung tritt, während man fr. als motivisch indifferente Schlußgruppe bezeichnen kann, die auch - im Gegensatz zu a_1 und b - im Verlauf der Rahmenteile keine Rolle mehr spielt. Gerade die mehrfache Verwendung dieser Gestalten (a+b) in mannigfachen Modifikationen und aus der originären korrespondierenden Verknüpfung gelöst, bestimmt ihren motivischen Charakter. Besseler begründet seinen Begriff des "Individualthemas", dessen zentrale Bedeutung für die Musik der Wiener Klassiker er in seiner Studie „Das musikalische Hören der Neuzeit", darstellt, eben in jenem Kontrastprinzip: "Der Unterschied vom bisherigen Einmotivthema liegt darin, daß Kontraste vorhanden sind, daß also mit mindestens zwei klar unterscheidbaren Motiven gearbeitet wird. Aus dem Kontrast wechselnder Motive entsteht die Einheit durch Synthesis ...."[75] Besseler entwickelt die Theorie des Individualthemas auf der Grundlage der symmetrischen Taktordnung und der achttaktig-symmetrischen Periode, die nach seiner Ansicht seit etwa 1760 normative Bedeutung hat. Für den Themenbau im rein instrumentalen Bereich, den Besseler hauptsächlich im Auge hat, erscheint dies mit Einschränkungen gerechtfertigt. Unzweifelhaft läßt sich das Prinzip des Korrespondierens von motivisch heterogenen Gestalten auch auf periodische Strukturen übertragen, die weder direkt als Thema zu bezeichnen sind, noch eine direkt symmetrisch-periodische Grundlage aufweisen. Und so ist der Konfiguration a - b - fr. ein thematischer Charakter (im Sinne Besselers) nicht abzusprechen, da sich einmal motivisch Heterogenes synthetisch zu einer Einheit zusammenfügt, und da zum anderen im Verlauf der Rahmenteile Bestandteile der korre-

spondierend gebildeten Sinneinheit aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst verwendet werden[76] und (im weitesten Sinne) eine motivisch-thematische Verarbeitung erfahren.

Ohne die korrespondierende Gestaltenfolge a - b - fr. auf den Begriff Thema und jene, die Rahmenteile prägende, kompositorische Verfahrensweise auf den Begriff thematische Arbeit festlegen zu wollen, ist der Unterschied zu KV. 49 evident. Dort konkretisieren sich keine individuell geprägten, motivischen Gestalten, die von solch plastischer Beschaffenheit sind, daß sie sich einerseits kontrastierend-korrespondierend in einer Synthese zu einem (im weitesten Sinne) thematischen Gebilde in sinnvollerer Weise zusammenschließen können bzw. lassen und daß sie sich andererseits - im Sinne von KV. 194 - verarbeiten und somit zur textlich-musikalischen Form- und Sinngebung verwenden lassen. Vor dem Hintergrund von KV. 194 mag der auf KV. 49 angewandte Begriff "Materialindifferenz" nun in seiner Bedeutung klar werden. Der Zustand der Materialindifferenz, wie er sich in der ersten Großgruppe des Credo von KV. 49 darstellt, ist schon von der Messe KV. 140 an weitgehend überwunden.

Der Kontrast von motivisch-thematisch Heterogenem stellt sich jedoch nicht nur in der Ebene der kleingliedrigen Melodiebildung oder des Themenbaus dar, sondern auch in größeren formalen Dimensionen. In KV. 337 wird uns eine solche Möglichkeit begegnen.

Die von Besseler für die Musik der Klassik apostrophierten Prinzipien
1. Korrespondenz von Satzpartikeln,
2. Kontrast des motivischen Materials,
3. symmetrischer Satz als Grundlage der periodischen Gestalt (wobei ein asymmetrischer Satz, gleich welcher Beschaffenheit, ein eventuelles Wirksamsein der ersten beiden Phänomene keineswegs auszuschließen braucht), sind auch für den musikalischen Satz der Gloria- und Credo-Sätze der Messen Mozarts von zentraler Bedeutung, allerdings nicht in jener 'idealtypischen' Verknüpfung innerhalb direkt thematischer Bildungen im instrumentalen Bereich, in die sie Besseler in seinen beiden Studien hauptsächlich einbezieht. Vielmehr haben sie in den Gloria- und Credo-Sätzen eine relativ komplexe Funktion in der musikalisch-tektonischen Bewältigung des Text-Problems:

1. In Gestalt musikalischer Korrespondenzen werden textliche Sinnzusammenhänge (vom Satzteil bis zur größeren Sinneinheit) in der Vertonung inhaltlich aufeinanderbezogen und gegenseitig begründet.
2. Das Prinzip des Materialkontrastes (in den verschiedenen formalen Dimensionen) steht in den Gloria- und Credo-Sätzen teilweise im Dienst der Textexegese, und zwar dergestalt, daß musikalisch kontrastierende Gestalten, die wiederholt im Satz erscheinen, den jeweiligen Text im Ausdruck toposhaft darstellen und somit die entsprechenden Textabschnitte sinngemäß einander (in KV. 257: „invisibilium-mortuos") zuordnen können. Doch ist das motivisch-thematische Material keineswegs immer durch textbedingte Ausdruckstopoi geprägt. Bisweilen werden auch musikalische Gestalten, die zuerst 'ausdrucksneutral' abstrakte Glaubenssätze formuliert haben, bei ihrer Wiederverwendung im Zusammenhang mit einem bestimmten Textpassus so nuanciert, daß sie im Sinne eines Ausdruckstopos gehört und verstanden werden können.

Ein Beispiel findet sich im vorliegenden Credo, KV. 194 (Vgl. II, S. 88 Beisp. 4 und 7). Die im Tonfall in Relation zu a_1 etwas gedämpfte Gestalt b wird in R_2 dem syntaktischen Partikel "cum gloria judicare vivos et mortuos" zugrunde gelegt, wobei die Worte 'vivos et mortuos' auf die Wiederholung der Dreitaktgruppe zu liegen kommen. In der Wiederholung erfährt die Dreitaktgruppe eine Modifikation dergestalt, daß sie plötzlich in die Unteroktav versetzt wird, einhergehend mit einer Verlagerung des dynamischen Bereichs von forte nach piano. Hinzu kommt, daß nur noch die Violinen die gesamte motivische Gestalt ausformulieren, während der Vokalsatz den Text (wiederum strukturgemäß!) in zwei kurzen, durch eine 2/4-Pause getrennten, 'Einlagen' vorträgt. Diese Modifikation impliziert eine zusätzliche Ausdruckseintrübung, die nunmehr - im Zusammenhang mit dem Wort "mortuos"-modellhaften Charakter hat, und zwar im Sinne eines Ausdruckstopos, den Mozart konsequent in jedem Credo realisiert und der sich seinerseits weit in der Geschichte der Meßkomposition zurückverfolgen läßt. So ist er z.B. auch in dem Credo der Missa S. Caroli von Reutter zu finden, auch bei Gassmann (II, S. 148, Beisp. 2.). Interessant ist, daß in eigentlich sinnwidriger Weise auch schon das Wort 'vivos' in die Ausdruckstrübung einbezogen ist - und zwar nicht

nur in diesem Satz -, während in anderen Credo-Sätzen nur das Wort 'mortuos' eine entsprechende Ausdrucksnuance erhält, wo sie sinnvollerweise durch die Erwähnung des Todes motiviert erscheint, so z.B. im Credo KV. 257 (vgl. Satzschema).

Dieser Umgang mit Ausdruckmodellen ist für Mozart höchst charakteristisch: Mozart begnügt sich nicht damit, historische Ausdruckstopoi in seine Komposition einzubeziehen, sondern er begründet sie innerhalb der motivisch-thematischen wie auch der formal-tektonischen Grundkonzeption des jeweiligen Satzes. Dieses Prinzip scheint Kompromisse nötig zu machen; die im Grunde sinnwidrige Vertonung des 'vivos' in KV. 194 mag ein solcher Kompromiß sein. Weitere Beispiele werden uns begegnen.

3. Durch eine symmetrische Periodisierung des liturgischen Prosa-Textes, die im vorliegenden Satz nur partiell gegeben ist, in anderen Sätzen jedoch (wie z.B. im Credo aus KV. 337) zum absoluten Prinzip erhoben ist, wird - einhergehend mit der 'logischen' Sinngliederung des Textes - eine musikalische Gestaltungsgrundlage geschaffen, in deren pulsierender Gleichförmigkeit eine wichtige Komponente der musikalischen Textbewältigung begründet ist. So können asymmetrische Bildungen im symmetrischen Kontext deklamatorische Akzente setzen, und in der Konfrontierung von symmetrischen und asymmetrischen Gebilden können syntaktische Einheiten gegeneinander abgegrenzt und gesondert hervorgehoben werden.

Auch in solchen Sätzen, wie z.B. dem Credo der Messe KV. 220, in denen sich oberflächlich betrachtet keine symmetrischen Proportionen in der periodischen Struktur erkennen lassen, ist das Prinzip der Symmetrie für die Metrik von substantieller Bedeutung. Dies wird erst in Kapitel V näher dargelegt. Von KV. 140 an empfiehlt es sich, die Gloria- und Credo-Sätze drei verschiedenen metrischen Satztypen zuzuordnen. So vertritt der vorliegende Credo-Satz den Typus 'abgeleitet-symmetrisch', allerdings noch nicht in der reinen und prägnanten Gestalt wie z.B. das Gloria der Messe KV. 317, an dem er analytisch entwickelt wird[77]. Das Credo der Messe KV. 49 entzieht sich noch einer derartigen Klassifikation. Periodisch-metrische Indifferenz und motivisch-thematische Indifferenz befinden sich dort in einem ursächlichen Verbund.

Was den Kontrast-Begriff Besselers anbetrifft, so unterscheidet er sich wesentlich von jenem Begriff des Kontrastes, der auf den konzertierenden Stil anwendbar ist. Die satz- und/oder besetzungstechnisch heterogenen und kontrastierenden Partikel des konzertierenden Satzes sind einmal an keine 'Taktordnung' gebunden, d.h. sie sind in den periodischen Dimensionen frei, zum anderen besteht zwischen ihnen nicht notwendigerweise ein korrespondierendes Verhältnis, das aber z.B. bei sehr kleingliedrigem Solo-Tutti-Wechsel durchaus gegeben sein kann. Satztechnischer Kontrast und Kontrast von Klanggruppen werden in der Apperzeption anders 'synthetisiert' als der 'Kontrast wechselnder Motive'; die Konsistenz der Form (auch von kleinen Formen!) ergibt sich im konzertierenden Satz eher im quantitativen Ausgleich heterogener Sphären als durch Korrespondenz motivisch geprägter und in der Periodik symmetrisch geordneter Sinngebilde.

Das trifft in KV. 49 z.B. auf die Solo- Tutti-Folge in (R_1) zu. In (R_2) liegt eine alternierende Folge von aufgelockert-homorhythmischen und stereotyp gestalteten imitatorischen Partien vor, die durchaus noch aus dem Geist des frühen konzertierenden Kirchenstils gestaltet ist. Allerdings weisen die homorhythmischen Gestalten (= a, a', (a), Vgl. II, S. 64 Beisp. 4-6) eine gewisse Ähnlichkeit auf, die jedoch weniger motivischer Natur ist. Vielmehr sind sie nach einem gemeinsamen satztechnischen Prinzip entwickelt, was auch für die imitatorisch konzipierten Gestalten gilt (= b_1, b_2, b_3, Beisp. 7-10). In diesem Teil (R_2), in den der Textzusammenhang "Et in spiritum", nach neapolitanischem Muster als selbständiger Solo-Satz vertont, eingefügt ist, deutet sich jedoch schon Mozarts Streben nach motivischer Durchstrukturierung eines Satzkomplexes an, das er später zu hoher Meisterschaft entwickelt hat.

Zurück zum Credo-Satz der Messe KV. 194. Die Rekapitulation der Kopfgestalt a setzt in R_1 deutliche formale Akzente. In T. 43 erscheint eine Variante (a_2). Die diatonische, teilweise auch chromatische, jeweils eine Terz tiefer ansetzende Gleitbewegung im Instrumentalsatz, die die motivische Substanz von a_1 bildet, ist in a_2 in eine Terz umgewandelt, ansonsten entsprechen sich a_1 und a_2 (vgl. II, S. 87, Beisp. 1 u. 2.) In R_2 dominiert die Gestalt a_2 vor a_1 (vgl. Satzschema). Um das Prinzip (bzw. die Verfahrensweise) der zugrunde liegenden motivischen Umbildung, aus der eine Gestalt hervorgeht, die in autonomer

tektonischer Funktion im weiteren musikalischen Verlauf verwendet wird, im Satzschema deutlich zu machen, wurden die Bezeichnungen a_1 - a_2 gewählt, die diese Gleichordnung andeuten sollen. Demgegenüber entfernen sich b' und b" immer weiter von der motivischen 'Urgestalt' b und lassen sie teilweise nur noch erahnen, was durch die Ableitungszeichen bezeichnet werden soll (vgl. II, S. 88, Beisp. 4-6). Die innere (motivische) Beziehung von b' und b" zu b besteht darin, daß sie den durch den Septakkord gebildeten zweifachen, innerhalb der Taktgruppen-Repetition auch symmetrisch gelagerten, deklamatorischen Akzent am entsprechenden periodischen Ort nachbilden. Sie wandeln ihn jedoch dergestalt ab, daß sie die Septspannung zur Nonenspannung ausweiten, wobei sich in b' ein verkürzter Moll- Nonenakkord und ein Dur-Nonenakkord abwechseln, während in b" nach einem verkürzten Moll-Nonenakkord an entsprechender Stelle lediglich ein Moll-Dreiklang steht. Der konstante harmonische Akzent korrespondiert in b, b' und b" mit einem melodisch-deklamatorischen Akzent, der auch an jener Stelle in b" zutage tritt, wo auf die Sept- (bzw. Nonen)spannung verzichtet wird. Zum anderen liegt b' und b" keine Taktgruppenrepetition zugrunde, sondern eher eine sequenzhafte Fortschreitung (vgl. auch metrische Analyse).

Die Kopfgestalt a_1 und ihre Variante unterteilen R_1 in drei zentrale inhaltliche Gruppen, wobei die erste sich wiederum zweifach untergliedert und zwar in den expositionshaften Anfangskomplex a - b - fr. sowie den folgenden Teil (T. 15ff., „Et in unum Dominum"), der anfänglich 'freies', d.h. nicht an der Grundsubstanz a - b orientiertes Material ausbildet, jedoch mit b' schließt (T. 23ff.), das hier den syntaktischen Zusammenhang "Et ex Patre natum ante omnia saecula" musikalisch faßt und ihn gemäß seiner zweiteiligen Binnenstruktur realisiert. Die so determinierten vier inhaltlichen Gruppen (in Spalte 5 des Satzschemas durch gestrichelte Linien markiert), von denen die erste und die letzte jeweils eine syntaktische Einheit nachbilden, die beiden mittleren jedoch grössere Textpassagen zusammenfassen, verarbeiten dergestalt die anfänglich in einer korrespondierenden Einheit exponierten Gestalten, daß in der zweiten Gruppe nur b (als b') erscheint, die dritte a_1 im Subdominantbereich rekapituliert, wonach eine freie Passage (T. 32-37) die erwartete Korrespondenz (a_1-b") um sechs Takte 'hinauszögert', die in T. 38 dann die Gruppe beendet. In der vierten Gruppe erscheint nun die moti-

vische Umbildung a_2 (Beisp. 2), zu der geradzahlig-symmetrisch ein freier Nachsatz gebildet wird, wonach die Großgruppe - ganz ähnlich wie in KV. 49 - in einer musikalisch relativ großräumig konzipierten Darstellung des Satzteils "descendit de caelis" endet, der insgesamt dreimal (!) repetiert wird und zwar in einer musikalischen Gestalt, die ihrerseits R_2 beschließt ("Amen"). Aufbauend auf den Gestalten a - b sind etwa 2/3 des 58 Takte umfassenden musikalischen Verlaufs von R_1 als 'musikalisch-inhaltlich motiviert' zu bezeichnen.

Es ist innerhalb des Prinzips der materialidentischen Rahmenkonzeption eine Besonderheit dieses Credo-Satzes, daß erst ab "Et iterum" (T. 87/88) Material aus R_1 (a_2!) im Sinne eines Da Capo rekapituliert wird, statt, wie gewöhnlich, bei "Et resurrexit". Jedoch wird im vorliegenden Satz die Textzeile "Et resurrexit tertia die" in eine musikalische Gestalt (= d) gefaßt, die ihrerseits in R_2 wiederverwendet wird (T. 162ff.), und zwar vor c (T. 173), das den Schluß der ersten Großgruppe R_1 bildete. Die fugenhafte Gestalt von d erhält in R_2 mit der textlichen Grundlage "Amen" einen besonderen Stellenwert in dem Sinne, daß sie das traditionelle satztechnisch-formale Modell einer Schlußfuge in die Komposition mit einbezieht, jedoch wiederum so, daß es - ähnlich wie die schon erwähnte Vertonung des "vivos et morutuos" - tektonisch 'rückbegründet' wird. Diese Formbeherrschung, wie sie sich im vorliegenden Credo andeutet, entwickelt Mozart in seinen späten Missae breves zur höchsten Vollendung. So bedeutet es ebenfalls einen besonderen Kunstgriff, daß Mozart Gestalt d in R_2 mit einer kurzen Rekapitulation von a (T. 171/172; es läßt sich nicht auf Gestalt a_1 oder a_2 festlegen) beschließt und zwar indem er die der Taktfolge T. 2/3 bzw. 4/5 innewohnende Schlußwirkung, die dort einen stockenden, immer wieder neu ansetzenden und gleich abbrechenden musikalischen Duktus bewirkt, isoliert und sie nunmehr voll zur Geltung kommen läßt[78].

Insgesamt beruhen also die Rahmenteile des Credo (ausgenommen E) zum größten Teil auf musikalischem Material, das mehrfach verwendet wird, sei es Ton für Ton wiederholt, auf anderer harmonischer Stufe oder modifiziert bzw. variiert. Dieser Satz repräsentiert in dieser Hinsicht ein Übergangsstadium, da ab KV. 220 das gesamte musikalische Material der Rahmenteile auf diese Art und Weise aufeinander bezogen und gegenseitig begründet ist. Das trifft, natürlich unter den anderen großformalen Prämissen, auch auf

die Gloria-Sätze zu. In KV. 337 wird uns diese Art des Satzes begegnen. Formale Grundlage dieser musikalischen Gestaltung sind die syntaktischen Einheiten des Textes, d.h. die Folge der inhaltlich abgegrenzten Glaubenssätze. Auf der primär-syntaktischen Ebene des musikalischen Satzes entsprechen ihnen motivisch-thematische Sinnzusammenhänge (Gestalten), aus deren innerem Zusammenhang sich die Einheit des Satzes ergibt, sei es, daß sie sich zu Gruppen formieren, um etwa im Text vorhandene größere Sinnzusammenhänge nachzuvollziehen oder aber nur um eines musikalisch-tektonischen Konzeptes willen, sei es, daß sie in ihrer Abfolge ohne weitere Gruppenbildung unmittelbar die Großgruppe determinieren.

Der Instrumentalsatz ist als musikalischer Sinnträger von zentraler Bedeutung, wobei dem Violinsatz bei der Formulierung der motivischen Substanz die dominierende Funktion zukommt. Zwar besteht zwischen dem Sopran und der ersten Violine durchweg eine weitgehende Identität im Kern des melodischen Verlaufs, jedoch ist es nur in den wenigsten Fällen zutreffend, von einer reinen 'Ausfigurierung' einer substantiell dominierenden melodischen Linie im vokalen Bereich zu sprechen, bzw. dem Instrumentalsatz nur eine ornamentale Funktion zu unterstellen. Der sich im Vokalsatz entäußernden Bedeutungsebene des Textes tritt eine autonome musikalische Bedeutungsebene entgegen, die im Instrumentalsatz ein wichtiges 'Organ' besitzt. Man mag darin ein Prinzip sehen, das Grundlage aller wortgebundenen Musik und im besonderen auch aller gemischt vokal-instrumentalen Musik ist. Jedoch existieren graduelle Unterschiede in der inneren Beschaffenheit der musikalischen Bedeutungsschicht, bzw. in der Funktion der Musik, wie sie uns z.B. in den Credo-Sätzen der Messen KV. 49 einerseits und KV. 194 andererseits vor Augen stehen.

Noch deutlicher mag dieser Sachverhalt werden, wenn man das Credo aus KV. 194 von Mozart dem Credo einer Messe von F. L. Gassmann, der Missa in C aus dem Jahre 1775, gegenüber stellt (vgl. II, S. 146ff.). Der Satz weist die gewöhnliche, dreiteilige Großgruppenstruktur, und zwar mit angehängter "Et vitam-Fuge", auf. Es handelt sich ebenfalls um eine materialidentische Rahmenkonzeption. Betrachtet man nun jedoch die erste Großgruppe R_1, so steht uns folgende Satzfaktur vor Augen (vgl. II, S. 148 Beisp. 1): Einem Chorsatz, der teils eine homorhythmisch-deklamatorische Gestalt mit ausgesprochen stereotyper Oberstimmenmelodik hat,

teilweise auch imitatorisch aufgelockert ist, steht im instrumentalen Bereich eine ebenso stereotype ostinate Figuration gegenüber, an der sowohl der Generalbaß (in altertümlicher Art und Weise kontinuierlich motorisch geführt) als auch der Violinsatz teilhat. Der Verlauf der Figuration zeigt wenig Variabilität. Teilweise sind die nach aufwärts gerichteten, in erster und zweiter Violine alternierenden, 16tel-Ornamente in der melodischen Gestalt von Dreiklangsbrechungen in die entgegengesetzte Richtung verkehrt oder pendeln zurück. Nur gegen Schluß der Großgruppe wandelt sich die Gestalt des Streichersatzes. Über teilweise weiträumigeren Baßintervallen bilden die Violinen, aufbauend auf der charakteristischen melodischen Substanz der Figuration, ein kontinuierliches 16tel-Band. Die Bläser haben in einfacher Weise klangverstärkende bzw. rhythmisch-akzentuierende Funktion.

Die Periodik hat eine amorphe Gestalt, in der symmetrische Gestaltungsprinzipien weitgehend gegenstandslos sind und keine formbildende Kraft besitzen. An der Abgrenzung von musikalisch-periodischen Sinnzusammenhängen, die sich gleichfalls an der syntaktischen Struktur des Textes orientieren, hat außer der Satztechnik des Vokalparts die Harmonik maßgeblich teil.

Die Musik beschränkt sich im Falle Gassmanns beim Vortrag des liturgischen Textes auf das Nötigste. Die Einheit des Textes in seiner Vertonung ist hauptsächlich in der Uniformität der Darstellung begründet und nicht, wie bei Mozart, im korrespondierenden Zusammenhang motivisch individuell geformter Satzpartikel, die eine autonome musikalische Tektonik formen. Der Begriff 'Tektonik' läßt sich bei Gassmann nur auf die Großform (R-M-R) sinnvoll anwenden, während die Rahmenteile eine innere Sinngliederung aufweisen, deren Teiligkeit lediglich durch Zäsuren (Kadenzen, Pausen im Vokalsatz) innerhalb eines einförmigen Gesamtverlaufs determiniert ist, nicht aber durch eine differenzierte musikalisch-inhaltliche Gestaltgebung. Im Gegensatz dazu zeigt sich im Credo aus KV. 194 von Mozart eine Tendenz, jedes die Struktur des Textes nachbildende Satzpartikel innerhalb eines bestimmten tektonischen Konzepts musikalisch-funktional zu begründen. Die Bedeutungsschicht der Musik ist im Credo Gassmanns eindeutig der des Textes untergeordnet. Die Musik hat eher die Funktion eines Gewandes, als daß sie wie bei Mozart im Sinne eines 'autonomen Partners' existiert. Die formbildende 'Kraft' der Musik gründet im

Falle Gassmanns darin, daß durch musikalische Uniformität die inhaltlich wie formal-komplexe Gestalt des Textes in ein einheitliches Gewand gekleidet wird, während ihr bei Mozart eine musikalische Gestalt gleichgeordnet wird, die nicht minder komplex ist und Anspruch darauf erhebt, auch im Rezeptionsvorgang als autonome Bedeutungsebene nachvollzogen zu werden. Textexegetische Momente können in dieses Gestaltungsprinzip integriert sein, sind es aber nicht notwendigerweise.

Nur an wenigen Stellen gibt Gassmann die Uniformität in den Rahmenteilen auf. In R_2 verlangsamt er bei "et mortuos" und "mortuorum" - in toposhaft-ausdrucksvoller Weise - das Tempo der Figuration um die Hälfte (= x', vgl. II, S. 148, Beisp. 2). Ein weiterer Kunstgriff ist darin zu sehen, daß er die charakteristische Dreiklangsfigur der Rahmenteile in den Adagio-Teil M überträgt und sie auch am Schluß der Fuge erklingen läßt (vgl. II, S. 148 Beisp. 3), wodurch er insgesamt einen Zusammenhang der Großgruppen bewirkt. Im Vergleich zu Mozart erweisen sich diese Verfahrensweisen als äußerst einfältig und anspruchslos. Das künstlerische Niveau des 18jährigen Mozarts aus dem Jahre 1774 (KV. 194) ist dem Gassmanns, der im Alter von 56 diese Messe schrieb, weit überlegen.

Credo KV. 337 (siehe hierzu Bd. II, S. 130ff., Satzschema und Notenbeispiele)

Noch deutlicher wird der Unterschied, wenn man dem Credo von Gassmann das Credo der Messe KV. 337 von Mozart aus dem Jahre 1780 gegenüberstellt. Dieser Vergleich bietet sich um so mehr an, als Mozart in diesem Credo (im Gegensatz zu KV. 194!) auch auf das Prinzip des Orchesterostinatos zurückgreift, das er jedoch in ungleich differenzierterer Weise als Gassmann realisiert und in ein tiefergehendes tektonisches Konzept einbezieht.

In ihren äußeren Dimensionen (56 Takte) entspricht die erste Großgruppe dieses Credo-Satzes dem entsprechenden Teil des Credo aus KV. 49 (60 Takte) und KV. 194 (58 Takte), zumal auch die gleichen Voraussetzungen in Tempo (Allegro) und Taktart (3/4) gegeben sind. Betrachtet man das Satzschema (II, S. 131f.), so fällt ein Gestaltungsmerkmal sogleich ins Auge: die nahezu vollkommene symmetrische Grundstruktur der Periodik.

Die Viertaktgruppe als zentrale Gestaltungseinheit gruppiert sich fast immer zu symmetrisch-achttaktigen Perioden. Nur einmal - und zwar an einer formalen Schaltstelle - steht in R_1 eine im Kontext isolierte Viertaktgruppe (T. 25-28). Gegen Ende der ersten Großgruppe R_1 (T. 45ff.) wird der periodische Habitus indifferenter. Der 12 Takte umfassende musikalische Sinnzusammenhang T. 45-56 gründet in der Erweiterung eines Gebildes, das sich zuerst anschickt, nach dem Muster des bisherigen Verlaufs eine achttaktige symmetrische Periode auszubilden (T. 45 - 50 entspricht in der musikalischen Substanz T. 9-14 des achttaktigen Gebildes a', T. 9-16). Es findet denn jedoch eine Erweiterung statt. Wenn Mozart einem Satz eine einfache symmetrisch-periodische Gestalt zugrunde legt, finden sich sehr oft gegen Schluß oder auch an formalen Schaltstellen dergleichen metrisch komplexe Bildungen[79]. Ein Grund für dieses Verfahren dürfte wohl darin liegen, daß eine großformale Schlußbildung unter Beibehaltung des einfach-symmetrischen Grundhabitus' von zu minderem tektonischen Nachdruck wäre. In KV. 194 war die Situation genau umgekehrt: dort hatte sich nach einem weitgehend indifferenten periodischen Verlauf eine einfach symmetrische Bildung formiert (T. 51ff.). Die Metrik erweist sich immer wieder als ein tektonisches Gestaltungsmittel ersten Ranges. Wie Symmetrie im asymmetrischen Kontext, so wird Asymmetrie im symmetrischen Kontext zur Erzeugung eines formal-tektonischen Akzents eingesetzt.

Innerhalb der symmetrischen Grundstruktur der ersten Großgruppe des vorliegenden Credo konkretisiert sich heterogenes motivisches Material, und zwar auf eine Weise, die man im weitesten Sinne als rondohaft bezeichnen kann, wobei dieser Begriff jedoch nur der äußeren Gestalt gerecht wird. Wie im Satzschema näher bezeichnet ist, liegt eine inhaltliche Struktur vor, die sich mit a - a' - b - (a) (=Viertaktgruppe) - a' - c - a_s' skizzieren läßt. Wie aus dem Satzschema weiterhin hervorgeht, bilden die rondohaft exponierten Gestalten a - b - c, abgesehen von einer Viertaktgruppe in R_2 (T. 101ff.), die motivische Grundsubstanz der Rahmenteile, wobei die Gestalt a und ihre Modifikation a' den weitaus größten Raum beanspruchen. Es erweist sich also nahezu jeder Takt als 'motivisch rückbegründet', d.h., fast jeder Takt ist auf die in den Gestalten a - b - c enthaltene motivische Substanz rückführbar. Darüberhinaus existieren zwischen den Gestalten a - b - c trotz aller Heterogenität motivische Konkordanzen, die sich hauptsächlich im Instrumentalsatz zeigen[80].

Die am Text durch Klammern markierten ersten sechs syntaktischen Einheiten ("Credo" bis "descendit de caelis") sind in der ersten Großgruppe des vorliegenden Satzes in sieben periodische Einheiten gefaßt, wobei der Text "Credo in unum Deum, factorem caeli et terrae" bis "visibilium omnium et invisibilium" auf zwei achttaktige Perioden aufgeteilt ist (= a und a'), die jedoch durch die weitgehende Identität von a und a' wiederum als eine Sinneinheit erscheinen. Der weitere textliche Verlauf "Et in unum ..." wird in KV. 337 gemäß seiner syntaktischen Struktur (bzw. gemäß der im Text gegebenen Sinneinheiten) in fünf musikalisch-periodische Sinneinheiten gefaßt, wobei innerhalb der symmetrisch-achttaktigen Perioden auch die Binnenstruktur der jeweiligen syntaktischen Einheit nachvollzogen wird[81]. Lediglich in a' entsprechen sich musikalisch-symmetrische Halbsatzstruktur und Binnenstruktur der zugrunde liegenden syntaktischen Gebilde nicht in dieser deutlichen Weise wie in den übrigen Abschnitten. In a' T. 9-16 (II, S. 133 Beisp. 2) ist diese Trübung der Strukturanalogie Text-Musik im stimmig aufgelockerten Vokalsatz begründet, während es sich in a_s' (T. 45ff.) um eine bewußte Akzentverschiebung handelt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der durch den beschriebenen Erweiterungsprozess bewirkten Spannung steht. Die Situation stellt sich dort folgendermaßen dar:

	Viertaktgruppe				rudimentäre Viert.gr.	
	45 = T. 9	46 = T. 10	47 = T. 11	48 = T. 12	49 = T. 13	50 = T. 40
Qui	propter nos	homines et	propter	nostram sa-	lutem de-	scen

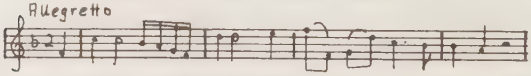
Anhang und Erweiterung
60ff. (freie Fortführung)
(de-)scendit - Melisma

Aufgrund der im bisherigen Satzverlauf vorgeführten Konsequenz der musikalisch-periodischen Textdarstellung hätte man vermuten können, daß Mozart den relativ umfangreichen syntaktischen Sinnzusammenhang strukturadäquat periodisch-symmetrisch realisiert, wie er es z.B. im Credo aus KV. 257 tut, und zwar in Gestalt von zwei symmetrischen achttaktigen Gebilden[82]. Die Lockerung des bislang starr beibehaltenen periodischen Gestaltungsprinzips impliziert hier auch eine Aufmerksamkeitssteigerung, die auf den Teil M gerichtet ist.

Was bewirkt jedoch überhaupt, daß das streng symmetrische Gerüst, das uns in den Rahmenteilen dieses Credo vor Augen steht, nicht starr im Sinne eines leblosen, in einer abstrakt-geometrischen Quadratur gründenden Gebildes erscheint? So wäre es, betrachtet man den Sachverhalt aus vordergründiger Perspektive, durchaus möglich, dem Satzbild, wie es uns in KV. 194 vor Augen steht, höheren artifiziellen Rang einzuräumen, in dem Sinne, daß es differenzierter sei, mehr Variabilität biete.[83] Jedoch ist gerade in KV. 337 ein Prinzip zur Vollendung entwickelt, das sich schon in KV. 194 (im Gegensatz zu KV. 49, wo es höchstens in vagen Ansätzen existierte) von großer Bedeutung war, und das in der Identifikation von syntaktischen Sinneinheiten und musikalisch-periodischen, aus korrespondierenden Partikeln gebildeten Sinngefügen gründet. Das Prinzip entwickelt sich in KV. 337 konsequent auf den Grundlagen periodischer Symmetrie, und zwar der Viertaktgruppe als zentrale Keimzelle der periodischen Gestalt und der achttaktigen Periode als primär-syntaktischer Einheit - als Analogon zum verbalen Satz (auch zur Satzverbindung oder zum Satzgefüge), gebildet wie dieser aus inhaltlich aufeinander bezogenen Partikeln.

Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß Koch das Phänomen der Korrespondenz symmetrischer Glieder, wobei er sich auf die Formung einer Viertaktgruppe aus zwei Doppeltaktgruppen bezieht, durch Bildung einer Analogie zur sprachlichen Syntax erklärt. Das Vorhandensein eines Subjekts und eines Prädikats bestimme hier wie dort die Vollständigkeit eines Satzes, wobei er dem Begriff Satz (genauer: 'enger Satz') im musikalischen Bereich die Viertaktgruppe zuordnet[84]. Koch räumt jedoch von vorneherein ein, daß dieser Sachverhalt in der Sprache rational erfaßbar sei, während in der Musik eher das Gefühl entscheide, ob ein 'Satz' vollständig sei oder nicht.

Zur folgenden Viertaktgruppe bemerkt Koch:



"Ich will diese Vergleichung der melodischen Sätze mit den Sätzen der Rede einen Augenblick verfolgen. Wenn wir z.B. folgenden Satz aus diesem logischen Gesichtspunkte betrachten: (Beisp.) so wäre er ein enger vollständiger Satz, weil der in den ersten zwey Tacten desselben enthaltene Hauptgedanke oder das Subjekt desselben, durch die zwey folgenden Tacte oder durch ein Prädicat eine gewisse Richtung, eine gewisse Bestimmung erhält."[85] Betrachtet man nun die Viertaktgruppen im vorliegenden Credo

hinsichtlich des textlichen Inhalts, so stehen sich zwar in der Doppeltaktfolge nicht Subjekt und Prädikat gegenüber, sondern vielmehr Satz und Apposition (z.B.: "Credo in unum Deum - Patrem omnipotentem") oder auch Satzkern und adverbiale Bestimmung (z.B. "Et incarnatus est - de spiritu sancto"). Die von Koch skizzierte Analogie wird jedoch in anderen sprachlichen Dimensionen musikalische Wirklichkeit, so auch in grösseren musikalischen Dimensionen, z.B. im symmetrischen Verhältnis zweier Viertaktgruppen, das ein Hauptsatz—Nebensatz-Gefüge enthalten kann.

Die zentrale Voraussetzung für diese sprachlich-musikalischen Verknüpfungsprozesse ist von der Seite des Hörers gesehen in seinem Vermögen begründet, daß er die Partikel der musikalischen Syntax analog den Partikeln der sprachlichen in der Apperzeption synthetisiert. Dieser Aspekt ist auch bei Koch von zentraler Bedeutung. Er existiert dort lediglich in einer weniger deutlichen begrifflichen Bestimmung als z.B. bei Heinrich Besseler, der ihn darüberhinaus im historischen Überblick musik- und geistesgeschichtlich fundiert. "Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau."[86] Die konsequente Fundierung des korrespondierenden Prinzips durch die Symmetrie, d.h. durch geradzahlige, auf der Proportionenreihe 2 - 4 - 8 aufbauende, Taktgruppenbildung, die notwendigerweise von einer entsprechenden rhythmisch-deklamatorischen Aufbereitung des Textes ausgehen muß, bedingt ein gleichförmiges musikalisches Pulsieren, das die zentrale Forderung der zeitgenössischen Ästhetik und Theorie nach "Einfalt" oder "Einfachheit" in sinnfälliger Weise verwirklicht[87].

Jedoch bildet die über weite Strecken des gesamten Satzes herrschende, einfach-symmetrische Taktordnung gleichzeitig einen Spannungshintergrund, vor dem komplexe Bildungen als solche bewußt und tektonisch relevant werden. Auf die Spannungswirkung von a_s' (T. 45ff.) wurde schon hingewiesen. Schon die isolierte Viertaktgruppe in R_1 bedingt eine gewisse Komplikation, nämlich dadurch, daß ihr keine zweite symmetrisch-korrespondierend gegenübertritt, wie man es aufgrund des bisherigen musikalischen Verlaufs hätte erwarten können (T. 25ff.). Die Enttäuschung dieser Erwartung impliziert einen Aufmerksamkeitsimpuls, der die anschlies-

sende Rekapitulation der Anfangsperiode a (T. 29ff.) in der Dominanttonart umso wirkungsvoller erscheinen läßt. Am entscheidendsten ist jedoch jene Trübung des gleichförmigen metrischen Impulses, die durch Teil E in R_2 bewirkt wird (vgl. II, S. 132, Satzschema, und Notenbeisp. S. 134, 7-8). Dieser Teil ist (gemäß dem übergeordneten formalen Gestaltungsprinzip) auch in den anderen musikalischen Parametern sowie in der vokalen Besetzung von der zentralen musikalischen Substanz der Rahmenteile abgehoben. Darüberhinaus beschränkt sich die Funktion des Instrumentalparts im wesentlichen auf eine begleitende: Alberti-Figuren wechseln sich mit nachschlagenden, rhythmisch-motorischen Begleitfiguren ab. Die Klassifikation als 'Einschub' ist demnach voll gerechtfertigt. Der Begriff 'Einschub' ist jedoch nicht so zu verstehen, daß hier etwa ein 'Flickwerk' entsteht. Vielmehr treten in E musikalische und satztechnische Momente in Erscheinung, die zum übrigen Verlauf der Rahmenteile in einem bewußt kontrastierenden Verhältnis stehen und zwar im Violinsatz, in der vokalen Besetzung wie auch in der periodischen Struktur. Sie ist in E von ausgesprochen komplexer Faktur, wobei sich eine Fülle asymmetrischer Taktgruppen findet. Die plakative periodische Einfalt, die den größten Teil der Rahmenteile bestimmt, erhält also erst im Vergleich mit den komplexen Bildungen, die verschiedenster Natur sein . und sich unterschiedlich weit vom Prinzip der einfachen Symmetrie entfernen können, ihren Sinn, der sie über die Trivialität erhebt, zu der sie ursprünglich zu tendieren scheint. Es entfaltet sich eine Dialektik zwischen Einfachem und Komplexem (in verschiedenen Stadien), die sich für die Substanz der Musik als konstitutiv erweist. Sie ermöglicht eine differenzierte, spannungsträchtige musikalische Gestalt, die dem Hörer stets neue Aufmerksamkeitsimpulse vermittelt.

Hiermit stehen wir jedoch vor einem zentralen Problem, das für die Kirchenmusik Mozarts, d.h. der seiner reiferen Schaffensperiode von entscheidender Bedeutung ist, jedoch von der bisherigen Forschung so gut wie negiert wurde: die Vorgänge im musikalischen Satz sind teilweise so komplex, daß sie das eigentliche Anliegen der Kirchenmusik, den Vortrag des liturgischen Textes, in den Hintergrund zu drängen scheinen. Doch appellieren solche Prozesse, wie sie sich z.B. auf der Ebene der Periodik im vorliegenden Credo abspielen, kaum an ein weit ausgebildetes analytisches Bewußtsein des Rezipienten, gleichwohl sie das von

Besseler skizzierte Hörverhalten voraussetzen. Vielmehr sorgen sie für eine differenzierte musikalische Gestalt, die die Aufmerksamkeit des Hörers am Text entlangführt, und zwar in dem Sinne, daß sie sinngliedernd und formbildend wirkt, sowie im weitesten Sinn durch motivisch-thematische als auch harmonische und metrische Prozesse und Reizwirkungen die Aufmerksamkeit aktiviert, ohne sie jedoch direkt vom Text abzulenken.

Dieses Prinzip findet auch in den motivischen Gestalten der achttaktigen Perioden a - b - c und ihren Modifikationen seinen Niederschlag (vgl. Beisp.). Hört man die Achttaktfolge der Rahmenteile zum ersten Mal, so mag neben dem gleichförmigen metrischen Puls hauptsächlich die ostinate Figuration in den Violinen ins Ohr fallen, an der wechselweise Achtel und Sechzehntel teilhaben, und in der eine gewisse Anzahl feststehender Wendungen (Motive im weitesten Sinne) zur Ausprägung kommt. Jedoch weist dieser kontinuierlich fließende Bewegungsstrom eine subtile innere Differenziertheit auf, die jenem Satz im Vergleich zum Credo von Gassmann einen ungleich höheren artifiziellen Rang gibt.

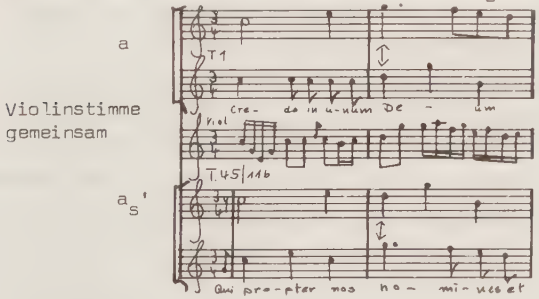
Der erste Halbsatz von a (T. 1-4) gründet in der sequenzhaften Repetition einer Doppeltaktgruppe, die im melodietragenden Diskant des Vokalsatzes relativ weiträumige, auf Ausgleich der Bewegungsrichtung zielende Dreiklangsintervalle beschreibt. Diesem melodischen Duktus tritt im zweiten Halbsatz ein gewandelter kontrastierend bzw. auch symmetrisch korrespondierend gegenüber: eine in der ersten Doppeltaktgruppe steigende diatonische Bewegung geht in der zweiten in eine fallende über. Kontrast und/oder Ausgleichsvorgänge von elementaren melodischen Ereignissen (Dreiklangsbewegung → Diatonik) bestimmt die Konsistenz des melodischen Gesamtgebildes wie seiner einzelnen Partikel. Der gleichförmige metrische Impuls findet so im melodischen Bereich ein sinnfälliges Pendant. Während der erste Halbsatz eher durch einen statischen oder besser retardierenden Bewegungshabitus geprägt ist, stellt sich im zweiten ein kontinuierliches Fließen ein. Diese Kontrastbildung manifestiert sich auch in der harmonischen Struktur, die sich folgendermaßen darstellt:

1	2	3	4	5	6	7	8
T	D – 3	Tp	Dp 3	S D^7 5	T D T Sp 3 3	T D T 3 5	D 5

Der Akkordwechsel beschleunigt sich im zweiten Halbsatz[88].

Abgesehen von den korrespondierenden Kräften, die in der vorliegenden achttaktigen Periode sowohl die Doppeltaktgruppen als auch die Halbsätze in der vokalen Melodieebene zusammenschließen, bildet der Satz der unisono geführten 1. und 2. Violinen eine instrumental-idiomatisch autonome Ebene aus, die ihrerseits das achttaktige textlich-musikalische Sinngefüge eigenständig inhaltlich definiert. Der melodische Grundduktus entspricht dem des Chor-Soprans, doch wäre es zu wenig, von einer im Wechsel von Achteln und Sechzehnteln gründenden rhythmisch-motorischen Ausfigurierung der vokalen Linie zu sprechen[89]. Vielmehr konkretisieren sich in a drei Motive (sie sind in den Notenbeispielen und im Satzschema mit x, y und z bezeichnet), die dort wie im gesamten Satz eine formbildende und tektonische Funktion besitzen[90]. x prägt abwechselnd mit y die Doppeltaktgruppe des Vordersatzes. Auch in der ersten Doppeltaktgruppe des Nachsatzes findet es Verwendung, wodurch eine inhaltliche Kopplung der ansonsten in der melodischen Grundsubstanz, wie sie uns im Chor-Sopran vor Augen steht, kontrastierend-korrespondierend konzipierten Halbsätze bewirkt wird. x ist im zweiten Halbsatz jedoch in den Prozeß der inneren Beschleunigung integriert, der sich in der vokalen Melodik und in der Harmonik nachvollziehen ließ, und zwar dergestalt, daß x im Gegensatz zum ersten Halbsatz, wo es den jeweils ersten Takt der Doppeltaktgruppe prägte, in zwei aufeinanderfolgenden Takten erscheint. Hinzu kommt, daß x, das man im Vordersatz als 'Taktmotiv' begreifen kann, im ersten Takt des Nachsatzes nach dem zweiten Viertel und im zweiten Takt schon nach dem ersten Viertel abbricht und von einer Figur abgelöst wird, die eine Umkehrung von y darstellt. Das Retardieren des Vordersatzes und das Fluktuieren des Nachsatzes entäußert sich also auch in instrumental-motivischer Hinsicht. Es liegt also insgesamt eine bemerkenswert konsequente Verknüpfung aller Parameter vor. a schließt im instrumental-figurativen Bereich mit einer neuen Figur (z) im ersten und mit y im zweiten Takt der vierten Doppeltaktgruppe, wobei y die gleiche Position wie in der ersten Doppeltaktgruppe einnimmt, jedoch im Rahmen der 'männlichen' Schlußbildung im Vokalsatz in T. 8 in einer periodisch verkettenden Funktion eingesetzt wird. Die letzte Doppeltaktgruppe von a und a' kann, wie im Satzschema jeweils näher bezeichnet ist, im instrumental-figurativen Bereich auf verschiedene Weise, 'ausgefüllt' sein (zy, yc, zc, yy), wobei jedoch die verschiedenen Kopplungen, wie wir noch sehen werden, jeweils bestimmte Funktionen haben.

Die Ableitungs- bzw. Modifikationsbezeichnung a', die in den Rahmenteilen noch dreimal auftaucht, bezieht sich hauptsächlich auf eine rhythmische Modifikation des Orchesterbasses (Vgl. S. 133 Beisp. 1 und 2). Unabhängig von diesen beiden heterogenen Baß-Gestalten haben in den Perioden a und a' (unter Beibehaltung der in a (T. 1-8) exponierten satztechnischen Grundsubstanz) sowohl der instrumentale Begleitapparat des Bläsersatzes als auch die stimmige Struktur des Vokalsatzes verschiedene Gestalt, so daß unter Beibehaltung einer vereinheitlichenden motivisch-thematischen Grundgestalt für Variabilität gesorgt ist, die stets neue Aufmerksamkeitsimpulse vermittelt. In eben diesem Sinne wirkt die rhythmisch schärfer skandierende Baß-Gestalt von a', die besonders im stimmig aufgelockerten Vokalsatz von a', T. 9-16 (vgl. Beisp.) für einen massiven, teilweise ausgesprochen generalbaßhaft empfundenen Klanggrund sorgt. Eine dritte, wiederum anders geformte Baß-Gestalt legt Mozart dem abschließenden a_s' (T. 160) zugrunde, wodurch er zugleich eine Coda-Wirkung hervorruft. Darüberhinaus verbindet Mozart die R_1 und R_2 abschließenden Varianten (R_1: a_s', T. 45ff.;) inhaltlich, und zwar durch einen Kunstgriff, der sich im Vergleich der Oboenstimme und des Chorsoprans von a und a_s' zeigt:



Mozart wendet hier eine Technik an, die man im weitesten Sinne als Stimmtausch bezeichnen kann. Die Oboe formuliert im Vordersatz der Anfangsgestalt a (so in a oder a' T. 9ff., T. 85ff., T. 105ff.) eine eigenständige melodische Linie, an der sich im jeweils zweiten Takt der Doppeltaktgruppen die Figuration in den Violinen (y) direkt orientiert (vgl. T. 2 des Beispiels). In T. 46 und 117 (wie in den entsprechenden symmetrischen Takten) werden Sopran- und Oboenstimme im jeweils zweiten Takt der symmetrischen Doppeltaktgruppen 'vertauscht'. Vorbereitet wird dieser Stimmtausch in der Vokalstimme durch eine melodische Modifikation im ersten Takt.

Es hieße eine wesentliche Seite der Kompositionsweise Mozarts zu übersehen, wollte man solche Feinheiten allzu gering bewerten. Hauptsächlich sie sind es, die die Musik Mozarts trotz aller motivischen Einheitlichkeit in der Apoerzeption nie redundant oder gar langweilig erscheinen lassen. Es sind oft Feinheiten, die sich unter einer festgefügten satztechnisch-formalen Oberfläche abspielen und die sie transparent werden lassen. Betrachtet man die kirchenmusikalischen Sätze der reiferen Zeit im Detail, so kann man hinter jedem Takt den Willen zum Besonderen erkennen. Die Kunst der Formbeherrschung Mozarts zeigt sich nicht zuletzt eben im Detail. Das Besondere der reiferen Kirchenmusik Mozarts, das, was sie vom Geist der zeitgenössischen kirchlichen Gebrauchsmusik, wie er z.B. aus dem Credo Gassmanns spricht, abhebt, liegt nicht darin, daß Mozart eventuell mit traditionellen bzw. "zeitgenössischen" Formen, Kompositionstechniken und Ausdruckstopoi bricht, so wie es Beethoven in seiner Missa solemnis tut, sondern in der vollendeten Beherrschung und in der meisterhaften kompositionstechnischen Konkretisierung aller Mittel, die ihm in seiner Zeit zur Verfügung stehen.

Sie äußert sich z.B. auch in der abschließenden Doppeltaktgruppe von a', T. 15-16 (Beisp. 2). Zur Bildung eines Ganzschlusses durchschreitet in T. 15 der Sopran in einer Achtelbewegung diatonisch den Tonraum g'' - h'. Als 'Ausfigurierung' erscheint in den Violinen Motiv y, also statt im zweiten Takt der die Periode beschließenden Doppeltaktgruppe (a, T. 7-8) schon im ersten. Als Verkettung der ebenfalls männlich schließenden Periode a' erscheint in T. 16 eine neue Figur. Sie ist im Satzschema mit c bezeichnet, da sie ihrerseits den ersten Halbsatz der Periode c(T. 37, vgl. Beisp. 5) im instrumental-motivischen Bereich prägt. Es wird also eine motivische Konfiguration exponiert, die erst 20 Takte später zur Entfaltung kommt und damit tektonische Bedeutung erhält. Umso bemerkenswerter ist dieser Sachverhalt, da sich c im Nachhinein als Variante von b bzw. als auf dem gleichen satztechnischen Kern beruhende Neubildung erweist.

Wie läßt sich nun zunächst b im Vergleich zu a beschreiben, worin liegen die Gemeinsamkeiten, worin aber heterogene, kontrastierende Elemente? Anders ist einmal das inhaltliche Verhältnis der symmetrischen Halbsätze. Vom melodietragenden Sopran des vokalen Bereichs her betrachtet, handelt es sich bei b um die Sequenz einer diatonisch fallenden, am Beginn der zweiten Doppeltaktgruppe um ein Viertel ansteigenden melodischen Linie,

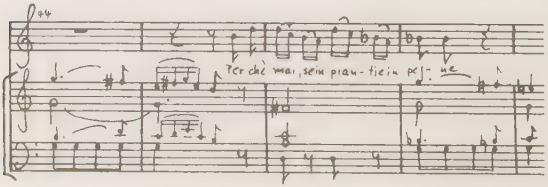
die auch eine relativ fest umrissene rhythmische Gestalt hat. Während es bei a eher der Kontrast von melodisch Heterogenem ist, der die symmetrischen Halbsätze im vokalen Bereich zusammenschließt und sich der Begriff 'Korrespondenz' in voller Konsequenz realisieren läßt, ist es in b die verbindende Kraft einer sequenzhaften Konzeption, die harmonisch zwei Stufen eines Modulationsvorganges repräsentiert.

Im Vergleich von a und b wird folgendes Problem deutlich: Es existieren verschiedene Möglichkeiten des motivisch-inhaltlichen Verhältnisses von symmetrischen Satzpartikeln. Sie können inhaltlich im Sinne Frage-Antwort korrespondieren, wobei die Korrespondenz nicht unbedingt durch einen plakativen Kontrast fundiert sein muß, sondern sich auch (wie etwa in a) in melodischen Ausgleichsvorgängen oder in der Lösung von Spannungszuständen (z.B. harmonischer Natur) darstellen können. Ebenso ist ein kontrastierendes Gegenüber von symmetrischen Partikeln denkbar, das nicht notwendigerweise eine Korrespondenz einschließt, sondern vielmehr auf ein bewußtes Auseinander der Teile hinstrebt. Neben der Sequenz, wie sie uns in b vor Augen steht, sind Wiederholungen von Taktgruppen und reihende Konfigurationen möglich (vgl. die ersten vier Viertaktgruppen des Credo aus KV. 262, II, S. 117 Beisp. 1-4). Die Periode b setzt in dieser inhaltlichen Konkretisierung des symmetrischen Gerüsts einen neuen, von a abweichenden inhaltlichen Akzent. Er hat maßgeblich daran Teil, daß der musikalische Satz trotz seiner 'uniform'-symmetrischen Gestaltung innerlich differenziert erscheint.

In c wird das in b waltende Verknüpfungsprinzip von Halbsätzen aufgegriffen (II, S. 134, Beisp. 5). Die Sequenz deutet sich dort nur noch vage an, jedoch ist ein sequenzhafter musikalischer Gestus der beiden Halbsätze, der sich besonders im Chorsopran äußert, unverkennbar. Gebildet ist die sequenzhafte Gestalt in der vokalen Oberstimmenmelodie sowohl in b als auch in c im wesentlichen durch eine fallende diatonische Bewegung, die jeweils am Anfang der zweiten Doppeltaktgruppe, von einer höheren Stufe ausgehend, neu ansetzt. Auch hier arbeitet Mozart also mit einfachsten melodischen Gestaltungsmitteln, die nichtsdestoweniger in ihrer Schlichtheit im übergeordneten tektonisch-inhaltlichen Konzept eine fest umrissene komplexe Funktion haben. Trotz dieser nicht zu übersehenden Gemeinsamkeiten zwischen b und c sind sie im instrumental-figurativen Bereich deutlich unterschieden, sieht man einmal davon ab, daß in beiden die Wen-

dung y erscheint. Besonderes Signum von b ist es, daß die sonst stets unisono geführten Violinen aufgespalten sind. Die rhythmisch-konstitutiven Elemente der Figuration, Achtel und Sechzehntel, die in a und c im Nacheinander erscheinen, werden in b vertikal gekoppelt. In der Sechzehntel-Figuration (2. Violine) bilden sich die aus a adaptierten Wendungen x und y aus. Der erste Halbsatz von c (T. 37ff.) entfaltet, wie schon angedeutet wurde, die in der letzten Doppeltaktgruppe von a' (T. 15-16) exponierte Konfiguration y/c, nachdem diese auch a, T. 29-36, beschlossen hatte. Es handelt sich also um eine doppelt spannungsträchtige Rückbeziehung der Periode c, da es (abgesehen von der beschriebenen motivischen Antizipation) ein durchaus ungewöhnliches Verfahren ist, den Vordersatz einer neuen Periode aus der motivischen Konfiguration der letzten Doppeltaktgruppe einer vorangegangenen Periode zu bilden. So erscheint die für c konstitutive, doppeltaktige Figur, gebildet aus einem in punktierten Achteln absteigenden, jeweils auf einer Stufe verweilenden Motiv in T. 36 (analog T. 16) zunächst als Verkettungsornament. Zusammen mit dem dort plötzlich stattfindenden Wechsel G-Dur ⟶ g-moll, erhält es einen bestimmten Ausdruckswert, der sich auch im ersten Halbsatz von c fortsetzt.

Zur Bestimmung des Ausdruckswertes eines plötzlich einsetzenden Mollakkords gibt Ernst Herttrich in seinen "Studien zum Ausdruck des Melancholischen und seinen kompositionstechnischen Mitteln in der Musik von Mozart" wichtige Hinweise[91]. Herttrich differenziert zwischen verschiedenen Möglichkeiten, wie sich ein unvermittelter Moll-Akkord im Satz darstellen kann, etwa ob die charakteristische kleine Terz in der Akkordik des Begleitapparates oder in der Melodiestimme erscheint[92]. Herttrich unterscheidet im entsprechenden Zusammenhang zwei Ausdruckswerte:"Zwischen Stellen von melancholischem Ausdruck und solchen von schmerzlich leidenschaftlichem Ausdruck."[93] Als Beispiel für die erste Möglichkeit mag eine Stelle aus der Arie der Gräfin (Nr. 19) aus "Die Hochzeit des Figaro" dienen.



Dagegen mag man die vorliegende Stelle aus dem Credo der Messe KV. 337 eher in letzterem Sinne begreifen. Dieser Charakter wird maßgeblich durch die sehr emphatisch wirkende Geste der punktierten Achtelfigur geprägt. Jedoch auch ohne direkte terminologische Fixierung ist der besondere Ausdruckswert der entsprechenden Stelle im Satzkontext, der sonst auf festliche musikalische Klangentfaltung abzielt, ersichtlich.

Von zentraler Bedeutung in diesem Credo ist nun jedoch, daß Gestalt c in ihrer ausdrucksspezifischen Prägung erst bei ihrer Wiederverwendung in R_2 letztendlich Sinn erhält, da sie dort den Text "Et iterum venturus est cum gloria (judicare vivos)" im Vokalsatz faßt (=c'). Hinzu kommt, daß sich dort die ausdrucksvolle Motivkonfiguration y c in entsprechender harmonischer Gestalt auch im zweiten Halbsatz fortsetzt (vgl. Satzschema, T. 93ff.). In ähnlich ausdrucksvoller Weise wird der entsprechende syntaktische Zusammenhang in KV. 317 vertont (Vgl. Satzschema S. 125, Notenbeispiele S. 128 Beisp. 8). Auch dort greift er auf eine im Ausdruck charakteristisch gefärbte Gestalt zurück, die er schon in R_1 verwendet hatte. In KV. 337 kommt hinzu, daß c in einer weiteren motivischen Modifikation verwendet wird (c'', T. 144-151, S. 134 Beisp. 6). In dieser Bildung sind, wie aus der entsprechenden Gegenüberstellung der achttaktigen Perioden (c+c'') deutlich hervorgeht, einerseits Achtel- und Sechzehntel-Figur in der Doppeltaktgruppe vertauscht, andererseits weisen die Figuren (c, y) selbst eine modifizierte Gestalt auf. Y ist zu einer Drehfigur umgeformt. Wesentlicher ist jedoch, daß die Achtelfigur (c) in den Violinen und den Bässen nicht mehr mit Staccato-Punkten versehen ist. Dadurch wird eine 'Entschärfung' der ausdrucksspezifischen Gestik von c bewirkt, die sich ebenfalls in der Harmonik darstellt, welche in c'' von Dur geprägt ist. Das 'Ausdrucksparadoxon' c in R_1 erscheint vor dem Hintergrund der Modifikation c'' im Nachhinein umso spannungsträchtiger, und es ist unzweifelhaft, daß es bewußt von Mozart als solches intendiert ist. Denn warum hat Mozart nicht c'' als Grundgestalt und c (bzw. c') als ausdruckspezifische Modifikation konzipiert? Dadurch hätte er einmal das Prinzip der Einheitlichkeit innerhalb der materialidentischen Rahmenkonzeption genauso realisieren können und darüberhinaus eine dem Text "Genitum non factum ..." adäquate, 'neutrale' Ausdruckssituation geschaffen. Möglicherweise beabsichtigte Mozart dadurch, daß er im Grunde paradox verfährt, eine unterschwellige Reizsituation zu schaffen, die in einer spielerisch-extravaganten Umgangsweise mit traditionellen Ausdruckstopoi

gründet. Eine ebensolche Reizsituation (auf metrisch-satztechnischer Ebene) liegt auch im beschriebenen Vertauschen der Taktmotive in der Doppeltaktgruppe. Mozart appelliert durch diesen Prozeß kaum an ein direkt analytisches Bewußtsein der Rezipienten, jedoch wirkt jener sich unzweifelhaft auch an der 'sensitiven' Klangoberfläche aus, und zwar in dem Sinne, daß er eine Variabilität schafft, die dem zentralen ästhetischen Prinzip 'Einheit in der Mannigfaltigkeit' auf vollendete Weise entspricht.

Die Variante c'' ist jedoch noch auf eine weitere Art im tektonischen Gesamtkonzept der Rahmenteile als immanent spannungsbildender Faktor eingesetzt. Während sie selbst die im Ausdruck 'entspannte' Version einer deklamatorisch-expressiven Gestalt darstellt, wird sie gefolgt (T. 152ff.) von einer im Ausdruck intensivierten Variante von a (=a''), die von einem plötzlichen Wechsel C-Dur ⟶ c-moll (T-t) ausgeht. Dieser abrupte Dur-Moll-Wechsel schafft seinerseits einen subtilen tektonischen Rückbezug zu c', das ebenfalls von einem plötzlichen Dur-moll-Wechsel ausgeht. Beidemale vollzieht sich dieser Wechsel im Auftakt (bzw. in der Verkettungsfiguration).[94] Zwischen c'' und a'' besteht ebenfalls ein Zusammenhang. Der Vokal-Diskant formuliert in c'' eine schlichte, diatonisch-fallende Bewegung (f'' - h'), die nur am Schluß, im Rahmen der Kadenzformel, durch einen Aufwärtsschritt unterbrochen wird. Man kann diesen melodischen Duktus, vergleicht man ihn mit den beiden Bildungen c und c', ebenfalls unter dem Aspekt einer 'Ausdrucksentspannung'betrachten. Eben diese Geste wird in a' aufgegriffen beginnend mit es'', absinkend bis g'. Der Leitton fis' ist einbezogen in einen $\overset{D^7}{\underset{5}{\emptyset}}$ - Akkord, der einen ausgesprochen expressiven Phrasenschluß bewirkt. Der musikalische Verlauf der beiden Achttaktperioden (c''-a'') wirkt insgesamt wie eine weitausholende Geste der gebetshaft-meditativen 'Versenkung' in das Mysterium der Auferstehung der Toten, wobei die rhythmisch-melodische Bewegung des Chorsoprans bei dem Wort 'mortuorum' nahezu zum Stillstand kommt ($\overset{d}{\text{mor}} - \overset{d}{\text{tu}} - \overset{d}{\text{o}} - \overset{\downarrow\ell\ell}{\text{rum}}$). Der tradierte Ausdruckstopos, der eine entsprechend ausdrucksvolle, im Bewegungshabitus retardierende Vertonung des 'mortuorum' nahelegt, wird im vorliegenden Satz zwar realisiert, jedoch auf eine Weise, die den Aspekt des rein Tradiditionell-Toposhaften in den Hintergrund drängt.

Sieht man einmal von der Schilderung der Geburt und des Leidens Christi ab, so geben nur die beiden Erwähnungen des Todes "et mortuos" und

"mortuorum" dem Komponisten Anlaß zu expressiver Klangentfaltung, wobei sich folgende Mittel anbieten: Verlangsamung des Tempos (immanent oder durch Überschrift gefordert), moll, Reduktion der Dynamik, Stillstand der Bewegung, rezitativischer Gestus, Klangschärfungen. Und so verwundert es nicht, daß sich im Zusammenhang mit diesen Textstellen Ausdruckstopoi ausbildeten, die auch Mozart konsequent realisiert.

Folgendermaßen läßt sich die kompositorisch-stilistische Grundsituation des Credo-Satzes KV. 337 skizzieren:

1. Absolut klare Gliederungsverhältnisse in den verschiedenen Dimensionen des textlich-musikalischen Konnexes.
2. Gleichordnung der textlich-inhaltlichen und musikalisch-inhaltlichen Bedeutungsebene.

Die der Struktur des Textes nachgebildeten musikalischen Partikel sind Bestandteile eines innermusikalisch begründeten Formkonzepts, das die Partikel gegenseitig begründet und sie zu einem Sinngefüge zusammenschließt, das dem des Textes als autonomes zugeordnet wird.

3. Überschaubarkeit der musikalischen Mittel. - Beschränkung der Erscheinungsformen der musikalischen Parameter (Motivik, Periodik, Harmonik, Ausdruck) und der technischen Mittel der Materialbehandlung.
4. horizontale Dichte.

Jeder Takt ist formal-tektonisch rückbegründet, d.h.,das ihm zugrunde liegende motivisch-thematische Material wird auf irgendeine Weise im Satz wiederverwendet, sei es modifiziert oder Ton für Ton, sei es in neuen, kontrastierenden Kopplungen, mit neuem Text, einhergehend mit modifiziertem Vokalsatz oder mit neuem Ausdrucksakzent.

5. Einheit in der Mannigfaltigkeit (besser: Mannigfaltigkeit in der Einheit.) (Prinzip der immanenten Variabilität an der Oberfläche fest gefügter und fest umrissener Gebilde.).

Diese fünf Prinzipien umreißen die kompositorisch-stilistische Grundsituation in den Gloria- und Credo-Sätzen der späten Salzburger Messen schlechthin. Diese Feststellung soll jedoch nicht zu der Annahme verleiten, daß sich die Sätze möglicherweise auch im konkreten Satzbild ähneln. Vielmehr stehen uns - basierend auf den beschriebenen formalen, stilistischen und kompositionstechnischen Grundlagen - eine Fülle individueller Bildungen vor Augen.

D.(a.+b.)5. W. A. Mozart, Missa brevis, Gloria und Credo:
Solo-Tutti-Struktur

Abschließend sei zu diesem Punkt bemerkt, daß sich die Unterscheidung 'Solo' und 'Tutti' im Gegensatz zur frühen konzertierenden Messe und zur Messe der neapolitanischen Schule nur mehr im Vokalsatz konkretisiert. Lediglich im bezifferten Baß finden sich differenzierte Besetzungsangaben, einerseits Tutti, andererseits Solo, desweiteren senza Organo oder auch tasto solo. Letztere sind zum Zwecke des dynamisch-klanglichen Ausgleichs solistischen Partien im vokalen Bereich zugeordnet, in denen auch der sonstige Instrumentalapparat reduziert ist. So sind Trompeten und Pauken durchweg nur vokalen Tutti-Partien zugeordnet.

Kapitel II: Analyse des Credo-Satzes aus der Messe KV. 317 ("Krönungsmesse"). Darstellung eines genuin chorisch-instrumentalen Kompositionsprinzips.
(Siehe hierzu Bd. II, S. 124ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

Das Credo der Krönungsmesse gehört wohl zu denjenigen Sätzen der Kirchenmusik Mozarts, die allein schon im Höreindruck eine stark faszinierende Wirkung ausüben. Sie mag hauptsächlich in dem impulsiven Bewegungsstrom begründet sein, der nahezu den ganzen Satz durchzieht und nur an wenigen Stellen (z.B. M und E) durchbrochen bzw. in den Hintergrund gedrängt wird. Konstitutiver Bestandteil dieses Bewegungsstroms ist eine ostinate Sechzehntelbewegung in den meist unisono geführten Violinen[1]. Der melodische Verlauf des Ostinatos orientiert sich teilweise an Stimmen des Vokalsatzes, aber auch an der Oboenpartie, die in diesem Satz eine bemerkenswerte Eigenständigkeit hat[2]. Nur selten bilden sich im Violinsatz konkrete Figuren aus. Es handelt sich dabei um stereotype Wendungen, deren Funktion darin besteht, den ostinaten Bewegungsstrom kurzzeitig zu durchbrechen, und zwar im Zusammenhang mit einer als expressiv zu bezeichnenden musikalischen Gestaltgebung, die den toposhaften Ausdruck bestimmter Textstellen zum Inhalt hat[3].

Das motorische Ostinato-Band in den Violinen stellt jedoch nur eine Komponente eines größeren Spektrums von Bewegungsfiguren dar, die in den drei Kerngestalten des Satzes (a, b, c) in Erscheinung treten. Sie bilden in analoger Weise die syntaktische Struktur des Textes nach, wie es in anderen Sätzen motivisch-thematische Sinnzusammenhänge tun. Die 'Bewegungsfiguren' konkretisieren sich in einer Wechselbeziehung von Vokalsatz und Instrumentalsatz, wobei jedoch dem Vokalsatz inhaltliche Priorität zukommt. Im Gegensatz zu anderen Sätzen, in denen dem Instrumentalsatz durch Bildung von klangfigurativen oder motivisch-thematischen Sinnzusammenhängen autonom-idiomatische Bedeutung zukommt, ist er im vorliegenden Credo in seiner Geltung eingeschränkt[4], jedoch keineswegs dem Vokalsatz völlig untergeordnet. In den ersten vier Takten (=a) vermittelt er in Gestalt einer kurzen instrumentalen Devise einen komplexen Bewegungsimpuls (vgl. II, S. 127, Beisp. 1). Er setzt sich aus drei kontrastierenden Bewegungsfiguren zusammen, die im Laufe des Satzes auf mannigfache Weise miteinander gekoppelt werden.

Einer deklamatorisch-statischen, in der ständigen Repetition des T-Grundtons gründenden Fanfarenfolge in den Blechbläsern tritt in der Baßgruppe und in den Oboen eine rhythmisch markante Figur entgegen (♫♫ | ♩). Sie beschreibt in der ersten Doppeltaktgruppe eine in der Bewegung stockende und gleichzeitig melodisch rückgreifende, diatonisch aufsteigende Linie, die im dritten Takt in b mündet, wodurch ein exponierter Spannungszustand erzeugt wird. b, die kleine Septim zum Grundton, die im Blechbläsersatz ständig präsent ist, ergibt sich notwendigerweise aus dem melodisch-rhythmischen Konzept der beiden Quintfortschreitungen in T. 1 und 2, da ein h, also der T-Leitton, auf dem ersten Taktteil einen paradoxen Akzent ergeben hätte. Die Bedeutung des am Anfang von T. 3 lediglich in einem zweistimmigen Satz gebildeten Intervalls c - b als Grundton und kleine Septim eines zwischendominantischen Septakkordes ist von vorneherein deutlich, gleichwohl der vollständige (D^7)-Akkord erst auf dem dritten Viertel von T. 3 erscheint. Die zwischendominantische Spannung findet dort jedoch noch keine endgültige Auflösung. Vielmehr wird sie in einer Achtel-Pendelbewegung ($(D^7_7)-S_3-(D^7_5)-S$) aufrechterhalten. An diesem Prozeß hat auch die Oboe teil, die die ursprünglich spannungsbildende Quintfigur(e-b) eine Oktav höher vorträgt, während der Baß im Rahmen der skizzierten Akkordfolge eine Gegenbewegung formuliert. Die Spannungssituation am Anfang von T.4 erscheint (im Vergleich zu der auf derselben harmonischen Grundlage beruhenden von T.3) noch exponierter. Umso wirkungsvoller setzt in T.4, nach Auflösung der zwischendominantischen Spannung, die Kadenz in der Grundtonart ein, die die in drei Takten entwickelte Spannungssituation in zwei Vierteln abbaut bzw. nivelliert, bevor sie sich in der verschränkt einsetzenden und nunmehr mit einem Vokalsatz gekoppelten Repetition von a neu aufbaut. In der melodisch dominanten Ebene der ersten Oboe stellt sich dieser Nivellierungsprozeß in der Umkehrung der zuerst rückgreifenden, dann aber durch einen Quartsprung weit im Tonraum hinausgreifenden, diatonischen Aufwärtsbewegung in eine Abwärtsbewegung dar. Mit dem plötzlich einsetzenden, kadenzierenden Abbau der Spannung verstummt auch die über dreieinhalb Takte aufrechterhaltene, deklamatorisch-fanfarenhafte Tonrepetition im Blechbläsersatz, deren konstanter (ostinater) Untergrund die spezifische Wirkung des harmonisch-melodischen Bewegungs- bzw. Spannungsverlaufs entscheidend gefördert hatte.

Der rhythmisch-ostinate Bewegungsstrom (= 1. Bewegungsfigur) in den Violinenverbindet die statische Deklamation im Bläsersatz (2. Bewegungsfigur)

mit dem melodisch-harmonischen Spannungsverlauf der ersten Oboe (+ Baß) (= 3. Bewegungsfigur) durch eine stete Pendelbewegung, die nur jeweils an den Taktanfängen durch Drehfiguren aufgelockert wird. Diese Drehfiguren korrespondieren mit der Achtelbewegung (Oboen u. Baß) in der zweiten Hälfte der Takte, indem sie den Ruhepunkt (bzw. Zielpunkt) der auftaktigen Figur mit ihrem melodischen Neuansatz verkettet. Sie verbindet auf diese Weise auch die abtaktige Fanfarenfigur mit der auftaktigen Achtelfigur in den Oboen. Die drei Bewegungsfiguren sind also auf komplexe Weise im musikalischen Satz verknüpft und auch metrisch aufeinander bezogen. Insgesamt dominiert der statisch-deklamatorische Tonfall, der durch das Violin-Ostinato in einen Zustand innerer Bewegtheit (bzw. gar Erregung) gesetzt wird. Der harmonisch-melodische Spannungsverlauf in Oboen- und Baßstimme steigert über drei Takte die deklamatorische Emphase des Blechbläserparts und läßt sie in T. 4 kurz ausschwingen. Diese Gesamtwirkung der Gestalt a wird bei ihrer Wiederholung (T. 5 Beisp. 2) durch den 'eingefügten' Vokalsatz in dem Sinne bekräftigt, daß der Vokalsatz in den ersten zweieinhalb Takten die Bläser-Fanfaren nachbildet.[5] Ab T. 7, drittes Viertel, wird die Faktur des Vokalsatzes differenzierter: während der Sopran, im Einklang mit der ersten Trompete die deklamatorische Repetition des Grundtons fortsetzt, greift der Alt die Melodie der zweiten Oboe auf; der Vokalbaß schließt sich dem Instrumentalbaß an, während der Tenor innerhalb der Akkordfolge eine freie Stimme bildet.

Wie aus dem Satzschema deutlich hervorgeht, setzt die mehrfache Rekapitulation von a formale Akzente und markiert inhaltliche Gruppen, d.h. größere musikalische Sinnzusammenhänge innerhalb einer strukturanalogen Rahmenkonzeption[6]. Über den strukturanalogen Rahmenverlauf hinaus erscheint a noch zweimal. Einmal wird es unmittelbar vor Schluß des Satzes in einem codaartigen Abschnitt rekapituliert, wo es jedoch in einer Umarbeitung erscheint, die ihm Finalcharakter verleiht (T. 145–148). Zum anderen beschließt es ab T. 57 R_1, und zwar in einer Weise, die wiederum Zeugnis für Mozarts ausgeprägten Formwillen, der sich auch auf kleine und kleinste Details erstreckt, ablegt: a bricht auf dem besonders exponierten, zwischendominantischen Quintsextakkord am Anfang des dritten Taktes (hier = T. 60) ab, der zugleich erster Takt des mit Adagio überschriebenen Teils M ist. Dort wird der C^7-Akkord in jener für die harmonisch-melodische Substanz des Teils M charakteristischen, weit ausschweifenden Geste nach f-moll geführt, im folgenden Takt nach c-moll.

Die Situation stellt sich an der Anschlußstelle von R_1 und M folgendermaßen dar:

Der deklamatorische Gipfelpunkt der Gestalt a wird also auf neue Weise in seiner Wirkung bestätigt. Jedoch völlig anders als im originären Kontext (z.B. T. 4) erfolgt hier der Abbau, bzw. die Nivellierung des emphatischen Spannungszustands. Die toposhaft-ausdrucksvolle Vertonung des Textes "Et incarnatus ..." wird so auf äußerst subtile Weise mit dem Teil R_1 verbunden.

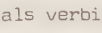
Auf eine weitere,"neue"Art wird der Spannungszustand der kleinen Septim im Verlauf der Rahmenteile aufgelöst,und zwar in den rein instrumentalen Rekapitulationen des in seiner Gestalt verkürzten und modifizierten a als a' T. 15–17 und T. 33–35 (vgl. Satzschema und Beisp. 7/8)[7]. Tonale Grundlage der drei Bildungen a' ist die Dominanttonart, die sich dort jeweils nach vorausgegangen, langen Modulationsprozessen manifestiert. Durch die kleine Septim (=f) innerhalb von a' wird jedoch sogleich die Rückmodulation eingeleitet, die allerdings nur in a', T. 33–35 (durch Einsetzen der originären Gestalt a in der Grundtonart) vollzogen, während in a', T. 15–17, bzw. 82–84, die harmonische Auflösung durch einen plötzlich einsetzenden E-Dur-Akkord in sehr wirkungsvoller Weise verhindert bzw. umgangen wird. (Vgl. II, S. 128, Beisp. 8a). E-Dur erweist sich im weiteren Verlauf ebenfalls als zwischendominantischer Akkord, und zwar zur Tp, die sich allerdings erst weit später (T. 24/91) konsolodiert und sich zunächst nur unter steten Vorhaltsbildungen über dem Orgelpunkt e andeutet. Es handelt sich also um eine intensivierte Steigerung der in a vermittelten und für den ganzen Satz konstitutiven Zwischendominantspannung, die, wie später zu zeigen sein wird, hier in den Dienst einer toposhaften Textexpression gestellt wird. In a' (T. 15; 33) wird durch die harmonische (und auch melodische) Grundgestalt bzw. Grundidee von a 'verhindert', daß sich eine größere Dominantregion im Satz bildet, die ursprünglich durch die sehr exponierten Modulationsprozesse[8] intendiert

erscheint, und die in anderen Sätzen im entsprechenden textlich-musikalischen Kontext gegeben ist.

Mit der Gestalt a werden nun in den einzelnen formalen Partikeln zwei weitere Gestalten ($b_{1/2}$; $c_{1/2/3}$) sowie aus ihnen abgeleitete Modifikationen gekoppelt, wodurch im weitesten Sinne eine Rondoform entsteht, auf die auch Karl Gustav Fellerer hinweist[9]. Das Satzschema gibt über die detaillierte Struktur des Satzes deutlich Auskunft, und zeigt gleichzeitig, daß der Begriff des Rondos den wirklichen formalen Sachverhalt nur oberflächlich berührt. Die durch die Gestalten a' markierten Sinnzusammenhänge lassen in R_1 und R_2 eine Form entstehen, die sich mit A B A' | M | A B B' (Coda) skizzieren läßt, wobei der Buchstabe A die Gestaltenfolge a/b und B die Konfiguration a/c bezeichnet. In B sind jedoch Elemente von A, in A' Elemente von B enthalten. Hinzu kommt, daß die durch a' markierten Zäsuren T. 15 bzw. 82 untergeordnete Bedeutung haben und daß unzweifelhaft in T. 36 bzw. 114 die entscheidenden formalen Akzente gesetzt sind. Die Zäsur in T. 14 markiert den ersten syntaktischen Sinnzusammenhang, d.h. den ersten Artikel des Credo-Textes, der in etlichen anderen Credo-Sätzen einen ähnlichen formalen Nachdruck erhält[10]. Es handelt sich also um eine sehr differenzierte und höchst artifizielle formale Konzeption. Jedoch ergibt sich gerade aus dem Begriff des Rondos die Frage nach dem inhaltlichen Verhältnis der zentralen Bildung a zu den Gestalten b und c. Es handelt sich weder bei a noch bei b und c nicht oder nur sehr bedingt um (im instrumentalen Bereich determinierte) motivisch-thematische Sinnzusammenhänge, wie sie z.B. im Credo der Messe KV. 337 eine ebenfalls rondohafte formale Konzeption ausprägen, noch um plakativ kontrastierende instrumentale Klangfiguren, die in Kopplung mit einem stereotyp-deklamatorischen Chorsatz in anderen Kompositionen die Form des Satzes bilden[11].

Jedoch ist ein Moment des Kontrasts auch für diesen Satz konstitutiv, Er stellt sich hauptsächlich in der Ebene der vokalen Satztechnik dar. Es handelt sich um die Aufeinanderfolge von homorhythmisch-deklamatorischen Passagen und stimmig differenzierten, teilweise direkt imitatorisch gestalteten Partien. Betrachtet man das Heterogene der satztechnischen Faktur im Vokalsatz oberflächlich, so ergeben sich viele Beziehungen zum Satz der frühen konzertierenden Messe. Während dort der

Kontrast von satztechnisch Heterogenem unmittelbar konstitutiv für die Konsistenz der Gesamtgestalt und die Einheit der Form war, ist er im 'reifen' Messensatz Mozarts, wie er uns im vorliegenden Credo vor Augen steht, ein ausgewähltes und bewußt eingesetztes Stilmittel[12]. Vielmehr sind homorhythmische und polyphone Abschnitte unter dem in der Betrachtung von a aufgeworfenem Aspekt der heterogenen Bewegungszustände bzw. -figuren zu sehen. Dort standen sich eine fanfarenartige, statische (2. Bewegungsfigur) und eine sich in Form einer asymmetrischen Spannungskurve entfaltende, bewegte Figur (3. Bewegungsfigur) gegenüber, die sich, durch den rhythmisch-ostinaten Bewegungsstrom (1. Bewegungsfigur) in den Violinen miteinander verbunden, zu einer deklamatorischen Einheit ergänzten. Die gesamte musikalische Substanz der Rahmenteile (also a, b und c, sowie die entsprechenden Modifikationen) läßt sich nun den beiden erstgenannten Bewegungsfiguren (2.+3.) zuordnen, wobei die letztere, das instrumentale Ostinato, als verbindendes Element bis auf wenige Stellen erhalten bleibt.

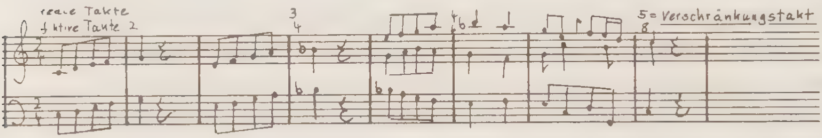
Die Gestalten b und c lassen sich als Entfaltung bzw. 'Isolierung' dieser beiden in a kulminierten bzw. überlagerten und zu einer komplexen Einheit geformten Bewegungsfiguren betrachten, wobei die polyphonen Passagen der in a durch Baß und Violine formulierten dritten Bewegungsfigur zuzuordnen sind. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch dadurch, daß die entsprechenden polyphonen Bildungen (b_1, T.9/44, II, S. 127, Beisp. 3+4; (b_1), T. 28, Beisp. 5; b_1', T. 50, Beisp. 6; c_2, T. 23, Beisp. 10; c_2', T. 128 Beisp. 11 sowie parallele Bildungen in R_2) die charakteristische rhythmische Figur ()beinhalten bzw. jeweils von ihr ausgehen. Sie ist in b_1' und in (b_1) in imitatorische Prozesse einbezogen, während sie in b_1 und c_2 in einen freien polyphonen Satz mit teilweise homorhythmischen Stimmgruppenbildungen integriert ist.

Wie stellt sich nun das Verhältnis der in a, b und c enthaltenen Bewegungsfiguren im musikalischen Ablauf dar? Nachdem in a, getragen vom Vokalsatz, das statische Moment den klanglichen Vordergrund bestimmt hatte und durch die verschiedenen Bewegungsfiguren im instrumentalen Bereich eine innere Differenzierung erfahren hatte, gerät der Satz in T.9 (b_1, S. 127, Beisp. 3), basierend auf der charakteristischen Figur ( ), insgesamt in Bewegung, die sich sowohl auf den melodischen Duktus des

hier inhaltlich dominierenden Soprans im horizontalen Sinn als auch auf den stimmig-aufgelockerten und rhythmisch-differenzierten Satz im vertikalen Sinn erstreckt. In T. 11, 3. Viertel (b_2), dringt wieder ein statisch-deklamatorisches Moment in den Satz.Es manifestiert sich zunächst nur im Sopran, während der übrige Satz weiter eine stimmig differenzierte Struktur aufweist. In T. 13 schließen sich wieder alle Stimmen zu einem homorhythmischen Block zusammen, während der Sopran die Tonrepetition fortsetzt. War der 'homorhythmische' (bzw. auch homophone) 'Konsolidierungsprozeß' im Blechbläsersatz bei angehaltenen Horntönen durch Viertel-Akzente in den Trompeten 'begleitet' worden, so markiert das charakteristische Fanfarenmotiv (, T. 13) in den Hörnern die wiederhergestellte deklamatorische Homorhythmie. Charakteristisch ist, daß mit der homorhythmischen und auch homophonen 'Verfestigung' des Satzes gleichzeitig der melodische Duktus des Soprans eine statische Gestalt annimmt, wodurch der Satz horizontal wie auch vertikal wieder eine statische Faktur gewinnt. Es sind also in b_1 und b_2 gleichsam jene Bewegungszustände, die in a übereinandergeschichtet sind, nacheinander 'aufgereiht', wobei es jedoch einen fließenden Übergang gibt.

Die Gestaltenfolge a - b_{1-2} beinhaltet den ersten Artikel des Credo-Textes. Betrachtet man die musikalische Darstellung dieses Textabschnitts im Credo der Messe KV. 337 (T. 1-16), so ergeben sich grundlegende Differenzen, die sich hauptsächlich in der Ebene der Metrik darstellen. Während sich in KV. 337 einfachste symmetrische Gliederungsverhältnisse zeigten, die ihrerseits der syntaktischen Struktur des Textes entsprachen, ist das periodische Bild in KV. 317 ausgesprochen komplex, obwohl auch hier eine textlich-musikalische Strukturkorrelation gegeben ist. Jedoch lassen sich in a und b durchaus symmetrische Konfigurationen erkennen, die aber so im Satz sublimiert und überformt sind, daß sie nur noch sehr vage an der klanglichen Oberfläche erscheinen. Sie werden vor allem deutlich, wenn man sich an Halbtaktgruppierungen orientiert, ein Verfahren, das schon Koch zur Bestimmung von periodischen Einheiten in zusammengesetzten Taktarten anwendet[13]. Äußerlich betrachtet handelt es sich bei den Viertaktgruppen a um symmetrische Gebilde. Durch die Tatsache jedoch, daß sie durch verschränkte Anschlüsse im Grunde Fünftaktgruppen darstellen und keine deutlich erkennbare symmetrische Binnen-(Doppeltaktgruppen-)struktur aufweisen, wird der äußerlich symmetrische Habitus weitgehend

negiert. Betrachtet man jedoch die periodische Gestalt der Baß- und Oboenstimmen (T. 1-5) und interpretiert man den ersten Halbtakt des ersten Taktes im Sinne einer periodischen Vorschaltung, so steht uns ein einfach symmetrisches Gebilde vor Augen, das allerdings durch die exponierte kleine Septim in seinem sonst deutlich nachvollziehbaren symmetrisch-korrespondierenden Habitus gestört wird.



In Gestalt b ist der metrische Sachverhalt deutlicher. Vergleicht man darüberhinaus b mit c_2, so ergeben sich in der Periodik auffällige Analogien:

Besonders am Anfang der Gestalten gruppieren sich symmetrisch zwei Doppelhalbtaktgruppen, die in b deutlicher, in c_2 weniger deutlich auf der in a vermittelten rhythmischen Formel ( ) basieren. Während in b die Doppelhalbtaktgruppen eine Sequenz bilden, handelt es sich in c_2 um eine Wiederholung. Gemeinsamkeiten bestehen weiterhin im melodischen Grundhabitus der Sopranstimmen. Beidemal bildet eine Quint das zentrale Intervall, das zuerst in Stufen, dann sprunghaft durchschritten wird. Im weiteren Verlauf bildet sich in b eine periodische Gruppe, die aus acht Halbtaktgruppen besteht (bzw. eine Viertaktgruppe darstellt), jedoch selbst keine deutlich erkennbare symmetrische Binnenstruktur ausbildet, so daß der vorher exponierte symmetrisch-

pulsierende Gestus, der allerdings im polyphonen Satz relativiert wird, nicht beibehalten wird. In ganzen Takten dargestellt liegt eine periodische Bildung im Sinne von 2 + 4 vor, die auch im weitesten Sinne als symmetrisch angesprochen werden kann, da sie auf geradzahligen Taktproportionen beruht. In c_2 folgt (in ganzen Takten betrachtet) der initialen, symmetrisch gebauten Doppeltaktgruppe eine zweite (vgl. Baßstimme, wo dieser Sachverhalt besonders deutlich wird). Der Sinnzusammenhang wird dann jedoch von einem Asymmetrie bildenden Einzeltakt beschlossen. In Halbtakten ausgedrückt läßt sich eine im weitesten Sinne symmetrische Struktur 4 (= 2 + 2) + 6 (=(2 + 2) + 2) nachvollziehen. Diese auf dem Prinzip der Symmetrie beruhende Interpretation von a, b und c_2 kann jedoch nur unter etlichen Vorbehalten gelten, so nur dann, wenn man die über den Taktstrich greifende Halbtaktgruppierung als Möglichkeit metrischer Analyse akzeptiert ($\overbrace{3\ 4 \mid 1\ 2}$). Ganztaktig betrachtet handelt es sich um eine Folge stetiger großer Auftaktbildungen, die im instrumentalen Bereich teilweise (d.h. an periodischen Anschlußstellen) von Verschränkungen überlagert werden. Aus dieser Sicht ergibt sich ein ausgesprochen asymmetrisches Bild, das wohl auch den klanglichen Vordergrund bestimmt[14].

Wie wird nun das in $b_{1,2}$ enthaltene musikalische Material im weiteren Verlauf 'verarbeitet'? In A' (T. 33ff.) ist zwischen a und b ein kurzes Zitat aus c_{1-3} und zwar c_3 eingefügt (vgl. Satzschema). Diese musikalische Bildung faßt im originären Kontext ($c_{1/2/3}$) den Text "ante omnia saecula" (T. 25), im übertragenen Kontext ($a\text{–}c_3\text{–}b_{1/2}$) den Text "per quem omnia facta sunt", wodurch, bezogen auf das Wort "omnia" eine interessante musikalische Beziehung hergestellt wird. Gleichgültig jedoch, ob man bereit ist, diesen textlich-musikalischen Bezug nachzuvollziehen, ist es wichtig zu beobachten, wie konsequent Mozart das im vorigen Kapitel exemplifizierte Prinzip der 'horizontalen Dichte', also das Streben, selbst das kleinste Partikel des Satzes motivisch rückzubegründen, realisiert. Andererseits scheint dieses Prinzip bisweilen paradoxe Situationen heraufzubeschwören. So faßt Mozart im vorliegenden Satz den Text "descendit de caelis" in eine musikalische Gestalt, die wohl auch ohne subtile Beziehungskonstruktion als Variante von b_1 zu erkennen ist[15]. Die rhythmisch aus a ( ) abgeleitete melodische Kernformel von b_1' ist in T. 50ff. in eine strenge Imitation einbezogen. Der Satz ist wieder in jeder Dimension bewegt. Vom stetig fallenden Duktus in der melodischen Linie her betrachtet, scheint eine symbolische Korrelation

zum Text im Sinne einer Katabasis offenkundig (Beisp. 6). Hinzu kommt, daß Mozart in der imitatorisch-polyphonen Vertonung dieses Abschnitts ein sehr altes satztechnisches Modell realisiert, das uns in fast allen im Raster dargestellten Credo-Sätzen aus der österreichischen Tradition sowie in etlichen Sätzen der Messen Mozarts (z.B. KV. 49) begegnet. Indem er die Vertonung des abschließenden 'Amen' ebenfalls in die Gestalt b_1' kleidet, deutet er dadurch einen weiteren satztechnischen Topos an; den der 'Amen'-bzw. Schlußfuge, die er auf diese Weise im tektonisch-inhaltlichen Satzkonzept subtil und beziehungsreich rückbegründet (T. 135ff.). Bezüglich der symbolhaften Wirkung der Gestalt b_1' bei "descendit de caelis" entsteht jedoch dadurch eine paradoxe Situation, daß Mozart in R_2 die originäre Bildung b_1 dem Text "et ascendit in caelum" zuordnet.

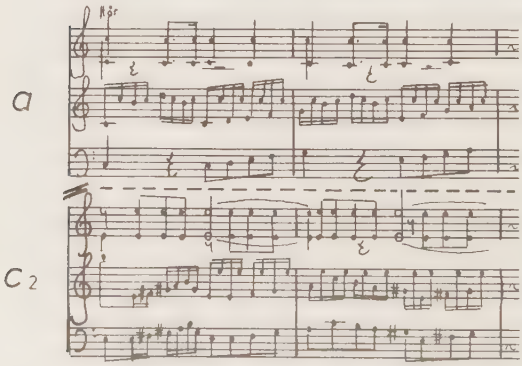
Der gleiche abwärtsgerichtete Gestus, lediglich in etwas modifizierter motivischer Gestalt, formuliert geradezu eine Anti-Anabasis. Dieser Umgang mit historisch tradierten Ausdrucks-Topoi ist, wie wir schon wiederholt gesehen haben, für Mozart ausgesprochen charakteristisch. Das Spektrum der Möglichkeiten reicht vom überaus plakativen Einbezug eines Topos bis zu seiner scheinbar bewußten Negation. Das Symbol-Paradoxon (b_1-"et ascendit") ist durch die innerhalb der strukturanalogen Rahmenkonzeption tektonisch begründete 'symmetrische'Übertragung des Komplexes b von R_1 nach R_2 bedingt.

In ähnlicher Weise ist auch der Komplex c_{1-3} einerseits symbolhafter Ausdrucksträger, andererseits nur als 'neutrales' musikalisches Element in der tektonischen Konzeption verwurzelt. Bei seinem ersten Erscheinen (R_1) hat c_{1-3},T. 18, zum Text ein Verhältnis, das sich hinsichtlich des Ausdrucks als indifferent charakterisieren läßt. Der abstrakte Inhalt des Textes legt eine ausdrucksvolle Satzgestaltung auch nicht nahe[16]. Jedoch steht dort c_{1-3} keineswegs beziehungslos im Kontext. Vielmehr läßt sich der dreiteilige Komplex c ähnlich wie $b_{1/2}$ unter dem Aspekt von hintereinandergeschalteten, heterogenen Bewegungsfiguren betrachten, gleich-

wohl sich b und c in der detaillierten formal-inhaltlichen Disposition deutlich unterscheiden. So ist die Zäsur zwischen c_1 und c_2 als Trennung zwischen heterogenen musikalischen Elementen deutlicher ausgeprägt als die zwischen b_1 und b_2 (vgl. II, S. 128, Beisp. 8, letzter Takt, Beisp. 10). Mit dem plötzlich einsetzenden E-Dur-Akkord (Beisp. 8) auf dessen spannungsbildende Bedeutung schon hingewiesen wurde, gerät die Sechzehntel-Bewegung der Violinen ins Stocken (T. 18(85)). Zunächst bleibt zwar das Sechzehntel als rhythmischer Grundwert erhalten. Es ist jedoch in Form der gebrochenen Dreiklänge und der mit ihnen alternierenden Tonrepetitionen im übrigen Satz in eine Figuration einbezogen, die im Vergleich zur bisherigen Gestalt des Ostinatos einen exponiert statischen Charakter hat. Eingeleitet, bzw. vorbereitet von diesem retardierenden Impuls wird im folgenden Takt (T. 19(86)) das Sechzehntel und der durch dasselbe bedingte motorisch-ostinate Klangstrom fast gänzlich aus dem Satz gedrängt. Dieser Zustand des Stillstands, bzw. des Verweilens wird über drei Takte aufrechterhalten, wonach sich, erst allmählich, dann beschleunigt, wieder Bewegung in der Violinstimme entwickelt, bevor in T. 23(90) (Beisp. 10), das Ostinato wieder in seiner originären, impulsiv strömenden Motorik in den klanglichen Vordergrund tritt. Dieser bewegungsfigurative Prozeß des Retardierens, des Stillstands und der Beschleunigung entwickelt sich einerseits über dem Untergrund eines im Instrumentalbaß gegebenen rhythmisch-motorisch ausgeprägten Orgelpunkts, zum anderen im Kontextmit einem Vokalsatz, der in sehr differenzierter Weise auf diese Bewegungsvorgänge 'eingeht' bzw. mit ihnen abgestimmt ist. Insgesamt dominiert in ihm ein statisch-deklamatorischer Tonfall. Bezeichnend für die äußerst subtile und bis ins feinste Detail durchdachte Satzgestaltung Mozarts ist, daß der auf der figurativen Ebene des Violinsatzes sich manifestierende Bewegungsstillstand im Vokalsatz durch eine Kette von Vorhaltsbildungen zusätzlich intensiviert wird, indem sich Statik und in der homorhythmischen Akkordik sich artikulierende innere Anspannung ergänzen. Ab T. 21 (88) werden die im homorhythmisch-deklamierenden Satz eigentümlichen und eminent spannungsträchtigen Vorhaltsbildungen in einem stimmig differenzierten Satz fortgesetzt, wo sie nunmehr-aus der Sicht des traditionellen polyphonen Satzes - in dem ihnen adäquaten Kontext erscheinen. Ein ausgesprochen archaisch belegter Tonfall stellt sich in diesem Takt auch dadurch ein, daß sich durch den dominierenden Zeitwert der Halben eine immanente Verlangsamung

des Tempos ergibt. Andererseits bewirkt die stimmig differenzierte Satzstruktur im Gegensatz zum vorangegangenen homorhythmischen Komplex eine 'innere Bewegtheit'. Sie wird im Bereich des Violinsatzes dadurch nachvollzogen, daß die Sprungfigur zweimal erscheint, während sie in den beiden vorangegangenen Takten lediglich einmal erklungen war.

Insgesamt dominiert in c_1 ein statischer Bewegungsgestus, der sich im Vokalsatz wiederum horizontal als auch vertikal darstellt. Was das Horizontale anbetrifft, kommt es im Sopran nicht zu einem völligen Stillstand in der melodischen Bewegung. Vielmehr läßt sich eine langsame, in ganzen Noten fortschreitende, abwärtsgerichtete diatonische Bewegung konstatieren. Das dominierende Moment der Statik ist also auf vielfältige Weise innerlich differenziert, obwohl ihm in c_1 der entscheidende Nachdruck zukommt. Zu c_1 in plakativem Kontrast stehend, dringt ab T. 23 (90) (= c_2) wieder Bewegung in den Satz, verbunden mit dem Wiedereinsetzen des Ostinatos. Sie stellt sich im kontrapunktischen aufgelockerten Satz wiederum vertikal und horizontal dar. In den Hörnern bewahrt sich jedoch in Gestalt eines Orgelpunktes ein statisches Moment im Satz. Vergleicht man den Instrumentalpart von c_2 mit a, so ergeben sich etliche Konkordanzen:



Die Rückpendelbewegung des instrumentalen Ostinatos verbindet hier wie dort eine statische Tonrepetition mit einer in der rhythmischen Formel (♩.♪♩ \| 𝅗𝅥.) gründenden Bewegung in der Baßregion. Der Vokalsatz setzt in c_2 jedoch einen von a abweichenden Akzent, indem er das bewegte Moment in den klanglichen Vordergrund stellt. Die Gestalt c_2 weist demnach eine zweifache Rückbeziehung auf, die einmal auf b_1, zum anderen auf a zielt.

Unzweifelhaft impliziert c_1 im Satzkontext gesehen eine Eintrübung des Ausdrucks. Abert spricht von einem 'belegten Ton', der sich bei "Et in unum Dominum" einstellt[17]. Sie ist, wie dargestellt wurde, bewegungsfigurativ, satztechnisch und harmonisch begründet. Während der Komplex c in R_1 in seinem spezifischen Ausdruckscharakter zum Text "Et in unum Dominum" in keiner konkretisierbaren textexegetischen Beziehung steht und sich lediglich in Relation zur musikalischen Grundsubstanz des Satzes inhaltlich-tektonisch begründen läßt, ist eine derartige Ausdrucksrelation in R_2 offenkundig - und gar zweifach gegeben (vgl. S. 128, Beisp. 8b, 9, 10, 11). Innerhalb der strukturanalogen Rahmenkonzeption ist der Komplex c, T. 85ff., dem Text "cum gloria judicare vivos et mortuos .." zugeordnet; von der symmetrischen Rahmenform abweichend erfaßt eine erweiterte Modifikation ($c_{1/2/3}'$) den Text "Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam ...". c_1 bezieht sich in seinem spezifischen Tonfall also auf jene Textpassagen, die Mozart stets im Ausdruck toposhaft betont. Der textlich-inhaltliche Zusammenhang ist hier wie in etlichen anderen Sätzen durch einen musikalisch-inhaltlichen nachvollzogen. Was jedoch im vorliegenden Fall besonders auffallen mag, ist einmal, daß in $c_1(R_2)$ wohl dem 'judicare' der entscheidende inhaltliche Nachdruck zukommt. Dort erhalten auch die Trompetenfanfaren, die in R_1 lediglich einen 'abstrakten' musikalischen Akzent implizieren (T. 21/88), ihren subtilen Sinn. In fast allen übrigen Credo-Sätzen ist es das "et mortuos", das im Kontext eine gesonderte, ausdrucksbetonte Akzentuierung findet[18]. Die in $c_1(R_2)$ so bedingte textlich-musikalische Inkonsequenz, die jedoch auf ihre Weise legitimiert ist, wird in c_1' aufgehoben. Dort erfaßt eine Erweiterung und zusätzliche harmonische Schärfung der Vorhaltskette (T. 125f.) das "mortuorum". Wiederum erhalten die Trompetenfanfaren (T. 125) im Zusammenhang mit den beiden letzten Silben des "resurrectionem" ihren symbolhaften Sinn.

Besonders bemerkenswert ist das Verhältnis von $c_{2/3}$ und $c_{2/3}'$ hinsichtlich der melodischen Gestalt des Chorsoprans (Beisp. 10 + 11). Unter Bewahrung der satztechnischen Grundsubstanz implizieren die gedehnten Intervallsprünge in c_2' (Oktav-Septim) eine exponiertere melodische Emphase, der eine deutliche Finalwirkung eigen ist. Weiterhin fällt in c_2' der stärker polyphon aufgefächerte bzw. versetzte Stimmeinsatz auf, der an dieser Stelle das Surrogat einer Schlußfuge bildet[19].

Der musikalische Satz des Credo der Krönungsmesse erweist sich selbst in seinen feinsten Verästelungen als überaus durchdacht gestaltet, gleich, ob es sich um die individuell-inhaltliche Grundkonzeption des Satzes oder um Bezüge auf traditionelle Topoi der Satztechnik oder des Ausdrucks handelt.

Was die Analyse der Teile M und E anbelangt, so sei auf die entsprechenden Satzschemata und die dazugehörigen Notenbeispiele verwiesen. In M kommt es - einhergehend mit der Verlangsamung des Tempos - zu einem vorübergehenden Versiegen des Bewegungsstroms - fast möchte man von einem gänzlichen Stillstand sprechen - ebenso in E. Dort wird zuerst die deklamatorische Kraft des Violin-Ostinatos dadurch gebrochen oder zumindest abgeschwächt, daß die Violinen geteilt werden. Zudem erhält das Sechszehntel-Band in Relation zum nachschlagenden Trommelbaß und zum kantablen Solo-Satz eine ausgesprochen spielerische, tändelnde Nuancierung (vgl. S. 129 Beisp. 13 und 14). In den Takten 105 bis 108 verschwindet das Ostinato völlig aus dem Satz. Vonseiten der formalen Tektonik des Teils E betrachtet, stellen diese Takte einen Einschub in einen größeren Sinnzusammenhang dar, was aus dem Satzschema und den Notenbeispielen deutlich hervorgeht.

Im Spektrum der übrigen Gloria- und Credo-Sätze stellt das Credo der Krönungsmesse ein Unikum dar. Die in ihm zutage tretenden Kompositionsprinzipien lassen sich darüberhinaus in keiner anderen Gattung nachvollziehen. Sie sind ursächlich im chorisch-instrumentalen Konnex begründet und nur in ihm vorstellbar. Sie greifen traditionelle satztechnische Topoi auf, geben ihnen jedoch eine neue Begründung.

Kapitel III: Zum Begriff des 'sinfonischen Messensatzes'.
Dargestellt an einer Analyse des Gloria-Satzes aus der Messe KV. 257.
(Siehe hierzu Bd. II, S. 28ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

Mozarts Meßkompositionen werden in der Literatur sehr oft mit dem Attribut 'sinfonisch' bedacht. Walter Senn sieht in Mozart gar den Schöpfer der "sinfonischen Messe". Er habe sie in der Form der Missa brevis ausgebildet; Haydn habe sie dann in seinen Hochämtern zur Vollendung geführt[1]. Der Begriff der 'sinfonischen Messe' bedarf jedoch der präzisen Konkretisierung.

Für das Gloria der Messe KV. 257 bietet sich dieser Begriff einmal deshalb an, weil sich im Instrumentalsatz 'Klangfiguren' artikulieren, die auch in sinfonischen Sätzen des näheren und weiteren Umkreises eine zentrale Rolle spielen. Diese Affinität bezieht sich hauptsächlich auf Kopfsätze von Sinfonien, teilweise auch auf Finalsätze. Sie ließe sich jedoch auch an entsprechenden Sätzen von orchestralen Serenaden, Divertimenti u.ä. aufzeigen. Es handelt sich im Grunde um Sätze, in denen die 'Sonatenform' im instrumentalen Bereich verwirklicht ist, ohne daß diesem Begriff jedoch a priori das klassizistische Schulbuchschema zugeordnet sei.

Die besagten 'Klangfiguren' konkretisieren sich hauptsächlich im Streichersatz. Sie prägen im vorliegenden Gloria die musikalische Gestalt der periodischen Bildungen a und c (II, S. 30, Beisp. 1, S. 31, Beisp. 6-12). In a bildet über sechs Takte ein konstantes Sechzehntel-Tremolo in den Violinen den instrumental-figurativen Untergrund eines Chorsatzes, der alternierend fanfarenartige Gloria-Rufe (mit dem charakteristischen Rhythmus ♪ ♪.) und synkopische 'Melodiefetzen' formuliert. Ab T. 6ff. durchdringen sich im horizontal an Dichte zunehmenden Vokalsatz, in dem sich bislang kurze, homorhythmische Rufe des gesamten Chors und längere Passagen des Tutti-Soprans abgewechselt hatten, Fanfaren- und Synkopen-Figuren. Diese stimmig aufgelockerte Passage bildet jedoch nur einen kurzen, überleitenden Einschub. Ab T. 7, drittes Viertel, verfestigt sich der Satz wiederum im homorhythmischen Sinne, wobei die Violinen springende Kadenzfiguren vortragen, die für Mozart sehr charakteristisch sind. Insgesamt hat a einen rhythmischen Habitus, der sich mit dem Begriff 'federnd' umschreiben läßt. Er wird einmal durch den melodischen Duktus des Chor-Soprans bestimmt, der sich bei seiner 'solistischen' Verwendung (jeweils

von g'ausgehend, das einmal Quint des T-Dreiklangs, Grundton des D-Dreiklangs ist) zuerst einen Quart-, dann einen Quint- und schließlich einen Sextsprung formuliert. Dieser Sprung findet einmal seinen diatonischen Ausgleich in den synkopiert ansetzenden Floskeln, wobei die Synkopen ihrerseits einen federnden Bewegungsgestus ausprägen[2]. Zum anderen entwickelt sich in den Takten 1-7 eine stete Aufwärtsbewegung (c'' - f''), die in den Chorrufen ständig zu g' zurückpendelt. Mit dem Erreichen des melodischen Gipfelpunktes im siebten Takt (f'') bricht das Tremolo in den Violinen plötzlich ab, vor dessen Hintergrund sich der allmähliche Anstieg entwickelt hatte, welcher nunmehr rasch (über vier Viertel) zum Ausgangspunkt (c'') zurückgeführt wird.

Obwohl in der Periode a dem Instrumentalsatz nur untergeordnete Bedeutung zukommt und die Kernsubstanz des Satzes im vokalen Bereich vermittelt wird[3], trägt der instrumental-idiomatische Klanguntergrund maßgeblich zur Gesamtwirkung bei. Einerseits wirkt die Tremolo-Kette in den Violinen direkt auf den beschriebenen schwebenden oder auch federnden Bewegungshabitus der Gestalt, andererseits bilden sie einen gleichförmigen Spannungshintergrund, vor dem die fanfarenartigen Chorrufe und die synkopischen Wendungen in ihrer rhythmischen Prägnanz umso deutlicher und deklamatorisch exponierter hervortreten, so auch die allmählich ansteigende melodische Linie, wobei der melodische Bezugspunkt der Rückpendelbewegung (g') in den ersten Violinen orgelpunkthaft beibehalten wird.

Die klangliche Fundierung bzw. Umrahmung wie auch immer beschaffener melodischer Vorgänge durch einen Tremoli-Untergrund gehört zu den zentralen satztechnisch-klanglichen Modellen der orchestralen Instrumentalmusik Mozarts und zwar besonders der frühen und mittleren Schaffensperiode[4]. Als Vergleichsbeispiele sei der Anfang des Violinkonzertes KV. 219 und T. 11-18 des ersten Satzes der Sinfonie KV. 132 herausgegriffen (vgl. II S. 30 Beisp. 2 + 3). Es soll bei dieser Gegenüberstellung nicht auf direkte Identitäten abgehoben werden, vielmehr auf Analogien in der klanglichen und strukturellen Grundkonzeption. Streicher-Tremoli bilden jeweils den bewegten Untergrund von melodischen Linien. Dieser Gegensatz bzw. gestalterische Konnex, der wohl in KV. 219 am deutlichsten ausgeprägt erscheint, ist im gemischt vokal-instrumentalen Satz des vorliegenden Gloria auf vokale und instrumentale Ebene verteilt, wobei jedoch dem melo-

dietragenden Sopran im Gegensatz zu den entsprechenden Ebenen in den rein instrumentalen Vergleichsbeispielen durchaus eine kantable Tendenz in der melodischen Linienführung eigen ist.

In b tritt die 1. Violine lediglich in drei kurzen Einwürfen eigenständig hervor; ansonsten ist der Verlauf der Violinen den Chorstimmen angeglichen (II, S. 30, Beisp. 4). Die erste Violine formuliert jeweils am Anfang der ersten, der zweiten und der dritten Doppeltaktgruppe einen absteigenden, gebrochenen Dreiklang, der weniger als instrumental-idiomatische Klangfigur als vielmehr im Sinne einer melodischen Geste zu werten ist, die im Zusammenhang mit dem Text "Et in terra pax hominibus..." symbolhafte Bedeutung zu haben scheint. Sie läßt sich als musikalisches Sinnbild, bzw. als musikalisch-symbolhafte Vermittlung des "excelsis" - "terra"-Gegensatzes begreifen. Jedoch ist von allen Gloria-Sätzen, in denen Mozart die Intonationsworte des Priesters mitvertont (vgl. Raster) eine derartig deutliche und ausdrucksspezifische Trennung dieser beiden Sphären nur noch im Gloria der späten c-moll-Messe KV. 427 gegeben. Weniger deutlich ist eine entsprechende Trennung in KV. 259 ausgebildet (II, S. 39, Beisp. 1). Die Ausdrucksdifferenz in KV. 257 bezieht sich nicht nur auf die 'räumlichen' Sphären ("excelsis" - "terra"), sondern auch auf die Darstellung der 'Gloria Dei' einerseits und des irdischen Friedens andererseits. Nichts liegt für den Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jhs. näher, als sich zur Darstellung der 'Gloria Dei' jener musikalischer Mittel zu bedienen, die in der Sinfonie zum Ausdruck des "Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt sind".[5] Die Aufbietung aller "Pracht der Instrumentalmusik", die nach Sulzer "Endzweck" der Sinfonie in einem "Kammerkonzert"[6] ist, widerspricht keineswegs der Auffassung von Kirchenmusik im süddeutsch-österreichischen Raum zur Zeit Mozarts[7]. Selbst unter dem aufklärerischen Einfluß des Erzbischofs Hieronymus bewahrt die feierlich prunkvolle Messe ihre Bedeutung im festtäglichen Hochamt.

Bei der kontrastierenden Gestaltung des "Et in terra pax..." greift Mozart auf ein in der Zeit existierendes Modell zurück, daß sich z.B. in der schon erwähnten C-Dur-Messe von Gassmann (1775) folgendermaßen darstellt:[8]

In der abwärtsgerichteten melodischen Geste, hier im Chor-Sopran, und in der Verlagerung des dynamischen Bereichs nach piano liegen gestalterische Analogien zu Mozart vor. Jedoch ist die konkrete musikalische Gestalt bei Mozart ungleich differenzierter. Trotz aller Problematik einer solch exemplarischen Gegenüberstellung erweist sich auch hier Mozarts hohe kompositorische Überlegenheit gegenüber seinem Zeitgenossen Gassmann, die sich auf die vollendete Beherrschung aller Parameter des musikalischen Satzes erstreckt. Obwohl Mozart sich wie Gassmann einfacher und einfachster musikalischer Gestaltungsmittel bedient, sind diese so subtil ausgeprägt, so im musikalischen Satz im Mit- und Nacheinander verknüpft und gekoppelt, daß sich ein höchst artifizielles Gebilde ergibt. Diese Beobachtung gilt auch für diejenigen Gloria-Sätze, in denen Mozart den gesamten textlichen Zusammenhang "Gloria ... hominibus" in orchestralen Satzkonzeptionen unter einem prunkvoll-festlichen, durch entsprechende Instrumentalklänge geprägten Klangbild zusammenfaßt[9]. In diesen vollzieht Mozart jedoch auch die syntaktische Binnenstruktur durch Bildung entsprechender musikalischer Sinnzusammenhänge nach, ohne daß er jedoch eine Differenzierung des Ausdrucks im Sinne der drei erwähnten Gloria-Sätze vornimmt.

Bei der vierfachen Lobpreisung ("Laudamus te..." = c_{1-4}, II, S. 31, Beisp. 6, 8, 9, 12) greift Mozart im instrumentalen Bereich wiederum auf sinfonische Gestaltungsmittel zurück, wobei sich diesmal noch deutlichere und konkretere Affiniäten zu Passagen aus ersten Sinfoniesätzen ergeben.

Im Vordergrund steht wiederum der Streichersatz, in dem erste und zweite Violinen über weite Strecken colla parte geführt sind. Die Oboen verstärken teilweise Chorstimmen. In c_3 gliedern sie sich jedoch den Violinen an. Die Trompeten formulieren sowohl Viertel-Akzente als auch angehaltene Stütztöne.Die Pauken sind sparsam eingesetzt, sie setzen lediglich am Anfang und am Schluß des Gesamtkomplexes einen Akzent. Für c_1 ist im Violinsatz die Abfolge von rauschenden Tremoli und Dreiklangsbrechungen einerseits und andererseits raschen Laufbewegungen, die ihrerseits in Dreh- und Skalenbewegung differenziert sind, konstitutiv. Eine ganz ähnlich gestaltete Passage findet sich z.B. im ersten Satz der Sinfonie KV. 133 (vgl. II, S. 31, Beisp. 6/7)[10]. Zwar wird der rauschende Tremolo-Klang kontinuierlich beibehalten, jedoch hat unzweifelhaft auch dort die Gegenüberstellung von 'rauschenden' und 'laufenden Elementen' konstitutive Bedeutung für die Gesamtklangbildung. Bratschen und Oboen bilden im rein instrumentalen Beispiel eine zusätzliche Ebene im musikalischen Satz, die - auch vom metrischen Gestus her betrachtet - mit der vokalen Ebene des Messen-Satzes vergleichbar ist. Weder da noch dort ist die figurative Ebene der Violinen als reines 'Beiwerk' zu werten, sondern für die Satzgestalt von konstitutiver Bedeutung.

Nachdem im Violinsatz von c_2 das Satz- und Klangprinzip von c_1 modifiziert wird, kommt in c_3 ein neues Moment zum Tragen (mit c_2, T. 24, verschränkt einsetzend), das wiederum eindeutig Bezüge zu 'rein-sinfonischen' Klangformationen aufweist. Es handelt sich um einen immens wirkungsvollen und spannungsträchtigen Wechsel von rauschenden Tremoli-Passagen (unisono) in tieferer Lage und akkordisch aufgebauten Synkopen-Figuren in höherer Lage. Die rhythmische Spannung der Synkopen ist kombiniert mit einer harmonischen Spannung. In T. 25 ist es der doppeldominantische Septakkord. In dem zu ihm symmetrischen Takt (27) wird diese dissonante Spannung wieder aufgegriffen und durch die kleine None, die im Baß anstelle des Grundtons tritt, verschärft. Unter Beibehaltung der synkopischen Figuren kommt es im folgenden Takt zu einer weiteren Klangverschärfung. Der beibehaltene Baßton es wird zur tiefalterierten Quint eines auf die D-Tonart G-Dur bezogenen $\not{D}\!\!D^{9>}_{7\;5>}$ - Akkords, der sich im nächsten Takt in den D^{6}_{4} - Akkord auflöst. Mit der Nivellierung der harmonisch-rhythmischen Spannung setzt im Violinpart eine pulsierende, federnde Figur ein, die ihrerseits als Ausgleich der vorangegangenen rhythmischen Spannungsfiguren erscheint (= c_4, Beisp. 12)[11]. Eine ganz ähnliche Gestalt wie c_3 im instrumentalen

Bereich hat eine Passage aus dem ersten Satz der Sinfonie in Es-Dur, KV. 184 (Beisp. 10). Umgekehrt ist lediglich die räumliche Position von Synkopen- und Tremolo-Figur, auch sind die beiden Figuren durch unterschiedliche dynamische Bereiche gekennzeichnet. Der intendierte klangfigurative Gegensatz ist jedoch derselbe. Ebenso deutlich sind die Analogien zu einer Passage aus dem ersten Satz der Sinfonie KV. 338. Dort erscheinen die heterogenen Klangfiguren jedoch auch im Übereinander (Beisp. 11).

Auch Komplex d (= II im Gloria-Satz, T. 34ff.) findet sein Pendant in sinfonischen Sätzen mit entsprechender formaler Konzeption. Dort erscheinen im Zusammenhang mit jenem Komplex, den man als Seitensatz bezeichnen kann, fast immer kantable melodische Gebilde in einfachster symmetrischer Periodisierung, meist in Form schlichter, achttaktiger Perioden mit deutlich korrespondierenden Halbsätzen, so im Kopfsatz der Serenade KV. 250. Der Komplex d hat im vorliegenden Gloria-Satz einen vergleichbaren tektonisch-inhaltlichen Stellenwert (II, S. 32, Beisp. 13/14).

Statt des Terminus' "Seitensatz", der durch das Schulbuchschema der Sonatenhauptsatzform einen ausgesprochen tendenziösen Beigeschmack hat, bietet sich der neutrale Begriff "Dominantregion" an. Nach abgeschlossenem Modulationsprozeß, der teilweise großräumig konzipiert ist und in ähnlicher Weise wie im vorliegenden Messen-Satz (C_1-c_4) in klangfigurative Entfaltungsvorgänge einbezogen ist, erscheinen in der Dominantregion ebensolche liedhafte Gebilde oder, um mit Wilhelm Fischer zu sprechen, "Melodien des Liedtypus", wobei Fischer eher auf die einfache symmetrische Periodisierung als auf kantable Linienführung der Melodie abhebt[12]. Jedoch haben gerade diese 'Liedtypen' am Anfang der Dominantregion - im Gegensatz (d.h. als bewußt kontrastierendes Element) zu den vorangegangenen Gestalten, die oft in der Reihung heterogener, instrumentaliodiomatischer Klangfiguren gründen -meist sangbaren Charakter.

Einen ganz ähnlichen Stellenwert hat die Gestalt d in der Dominantregion des Gloria-Satzes (sie erscheint viermal) vor dem Hintergrund der Gestalten a, b und c, obwohl sich der Sachverhalt im gemischt vokal-instrumentalen Satz anders darstellt. So kann man der Oberstimmenführung des homophonen Chorsatzes in den Gestalten a - c einen kantablen Habitus durchaus nicht absprechen. Jedoch ist sie in d am deutlichsten ausgeprägt und von einem direkt liedhaften melodischen Gestus erfüllt, der die Verwendung von

Solostimmen geradezu herausfordert. Bedingt durch die Plastizität und Empfindsamkeit (Vorhalte) der Melodie, dominiert im Gegensatz zum Komplex c der vokale Bereich im musikalischen Satz, während die Funktion des Instrumentalsatzes zu einer rein begleitenden absinkt. Die Begleitfiguren unterstützen zusammen mit der charakteristischen Baßführung den liedhaft-pulsierenden Gesamtcharakter des Komplexes d.

Dieser läßt sich jedoch nicht nur unter dem Aspekt der beschriebenen formalen Kongruenz Sinfonie-(bzw.'Sonaten'-) Satz ⟶ Messen-Satz betrachten. Vielmehr entspricht die im vokalen Bereich solistische Vertonung des textlichen Komplexes "Domine Deus ... Filius Patris" einem Modell, das Mozart abgesehen von KV. 167 in allen Gloria-Sätzen realisiert und dessen Ursprung in der formal-inhaltlichen Konzeption der neapolitanischen Messe im vorigen Kapitel dargestellt wurde. Das Modell erstreckt sich nicht allein auf die reine Besetzung des Vokalsatzes,sondern auch auf dessen inhaltliche Realisierung. Mit den vokalen Solo-Stimmen dringen eben durchweg melodische Elemente in den Messensatz, die sich im weitesten Sinne als 'arios' beschreiben lassen und besonders in den späteren Messen einen ausgesprochen liedhaften Charakter annehmen, der sich nicht zuletzt auch in der periodischen Struktur zeigt. Die (ab KV. 140 stets gegebene) tektonische Integration dieser Solo-Gruppen in ein übergeordnetes Formkonzept ist selbstverständlich.

Im Gegensatz zum Komplex d läßt sich e (= III, T. 57ff., Beisp. 15) nur gattungs- bzw. formimmanent begründen. In seiner monomotivischen Konzeption im Instrumentalsatz, die im Satzkontext eine sehr exponierte Qualität besitzt, ist er eindeutig rückbeziehbar auf die entsprechend gestalteten autonomen Chor-Großgruppen der neapolitanisch konzipierten Gloria-Sätze. Die aufzuckenden Violinfiguren, die expressive Harmonik und die eigentümliche Textdeklamation prägen darüberhinaus einen Ausdruckshabitus, der - vom Text her toposhaft begründet - auch jenen Chorsätzen eigen ist. Im "Qui-tollis"-Satz der Missa longa KV. 66 wird eine absteigende Skalenfigur konstant beibehalten, in KV. 139 sorgt ein ostinater Triolen-Untergrund für eine ähnliche Wirkung. In KV. 427 ist es ein doppelt punktierter Rhythmus, der den sehr groß angelegten Chorsatz durchzieht. Vergleiche mit der Geißel-Figuration in Händels "Messias" (Nr. 21), den Mozart intensiv studiert und bearbeitet hat, drängen sich unmittelbar auf und werden durch den zugrundeliegenden Text und die ins-

gesamt archaische Grundhaltung der c-moll-Messe gerechtfertigt. Zum Tonfall dieses Chores aus KV. 427 hat Teil e aus dem Gloria der Messe KV. 257 große Affinität. Das Prinzip der Monomotivik (gleichwohl es in KV. 257 nur partiell, d.h. nur in einer inhaltlichen Gruppe angewendet ist) hat auch in dem Sinne archaischen Charakter, als es die barocke Sphäre der Einheit des Affektes impliziert. Die so bewirkte Starrheit des Ausdrucks und des musikalischen Duktus, der einer Komposition des späten 18. Jahrhunderts an sich fremd ist, erhält im Zusammenhang mit der spezifischen textlichen Situation, der litaneiartigen Reminiszenz an die Passion Christi, einen tiefen Sinn, der sie im Kontext des Satzes legitimiert.

Mozart wendet einen besonderen Kunstgriff an, in dem er die Erwähnung des Namens Jesu Christi, in I, T. 89/90, mit einem Rückgriff auf die musikalische Substanz von e koppelt. In allen Gloria-Sätzen seiner späteren Missae breves tendiert Mozart dazu, die direkte Nennung des Namen Jesu Christi, teilweise auch den ihn betreffenden textlichen Umkreis, auf eine meist besonders ausdrucksvolle Weise im Satzkontext zu betonen. Im vorliegenden Satz verfährt Mozart so originell wie beziehungsreich.

Trotz dieser gattungs- bzw. formimmanenten Begründung der inhaltlichen Gruppen d und e ergeben sich eine Fülle von Beziehungen zum Sinfonie-Satz, insofern man die Dimension des Vergleichs erst einmal auf Tonika- und Dominantregion (Hauptsatz-Seitensatz) beschränkt. Auch in großformaler Hinsicht ergeben sich Beziehungen zwischen Kopfsätzen von Sinfonien und Messensätzen. Sie seien später dargestellt.

Ein kurzer Blick auf den entsprechenden Teil des ersten Satzes der Sinfonie KV. 133 im Zusammenhang mag diese Kongruenz nicht nur vonseiten des klangfigurativen bzw. kantabel gebildeten musikalischen Inhalts, sondern auch der tektonischen Begründung verdeutlichen. Es ergeben sich trotz aller Verschiedenheit in der konkreten Gestalt deutliche Analogien zwischen dem Gloria-Satz aus KV. 257 und dem Sinfonie-Satz (Satzschema und Notenbeispiele KV. 133, 1. Satz, II, S. 150ff.). So wäre etwa der Komplex A (T.1-13) des Sinfoniesatzes, der dreimal das Motiv a enthält, vergleichbar mit a des Gloria, da hier wie dort über einem ostinat-motorischen Untergrund, der jedoch jeweils verschiedene Gestalt hat (Achtel-Sechzehntel) melodische Floskeln repetiert werden. In KV. 133 ist es eine Trillerfigur

in den ersten Violinen (siehe Beisp. 1-3). Ganz ähnlich wie in KV. 133 gestaltet sich der Anfang des Gloria aus KV. 317. Auch dort entfaltet sich über einer ostinaten Achtelkette ein 'melodischer Überbau' (vgl. II, S. 55 Beisp. 1).

Komplex B (T. 14-42) wäre vergleichbar mit c_{1-4} des Gloria-Satzes. Hier wie dort kommt es zur Entfaltung von rauschenden Tremoliklängen und Lauffiguren (vgl. II, S. 152, Beisp. 4-6). Auf eine direkte klangfigurative Entsprechung wurde schon hingewiesen (b_1 (Sinf.) = c_1 (Messe)). Synkopen-Figuren tauchen in diesem Sinnzusammenhang der Sinfonie nicht auf. Sie finden jedoch in der Dominantregion (= C: c_2, siehe Beisp. 10) Verwendung und zwar im Anschluß an die kantable 'Seitensatzpassage' (= c_1) als unmittelbarer Kontrast[13]. Im Komplex B des Sinfonie-Satzes vollzieht sich analog C_{1-4} des Gloria die Modulation in die Dominant-Tonart. Der Zustand figurativer Bewegtheit ist über weite Strecken (hier wie dort) kombiniert mit harmonischer Indifferenz[14]. Auch in KV. 317 kommt es nach der beschriebenen initialen Bildung zur Entfaltung von Klangfiguren. Es handelt sich dort im wesentlichen um rauschende Tremoli-Passagen und Fanfaren-Figuren die allerdings von kontrastierenden Bildungen unterbrochen sind[15].

Am Anfang der konsolidierten Dominantregion (=C, Satzschema S. 151) zeichnet sich im Sinfonie-Satz eine schlichte, von den Violinen getragene melodische Bildung ab, deren liedhafter und sangbarer Charakter durch lombardische Rhythmik sowie synkopische Akzente nur unwesentlich abgeschwächt wird (= c_1 Beisp. 7). Mit c_1 dringt deutlich ein neues Element in den Sinfonie-Satz. Es ist in dieser Hinsicht mit dem Komplex d des Gloria unmittelbar vergleichbar. Auch im Gloria KV. 317 kommt es nach abgeschlossener Modulation in die Dominantregion zu einer Solo-Episode, wobei sich im Vokalsatz ebenfalls eine ausgesprochen kantable, liedhafte Melodik bildet, die im Satzkontext einen neuen Akzent setzt (vgl. II, S. 56f. Beisp. 7, 8, 9, T. 57-76). Allerdings ist dieser Solo-Teil im vorangegangenen, in sich geschlossenen Großkomplex A B A (T. 1-56) dergestalt tektonisch-inhaltlich rückbegründet, daß in den Takten 57-64 (=b_2') eine Gestalt aus B (b_2) aufgegriffen und modifiziert wird (vgl. Gegenüberstellung in den Notenbeispielen). Trotz der gestalterischen Geschlossenheit und Vollendung, die uns im Vergleich zu den Gloria-Sätzen

der frühen Missae breves (KV. 49 und 65) schon in KV. 257 vor Augen steht, weist das Gloria aus KV. 317 eine weitaus kunstvollere Gestaltung auf, was sich sowohl auf die Beherrschung der Integration von textlicher und musikalischer Form bezieht als auch auf die Behandlung 'typischer Redewendung (also z.B. klangfigurativer Bildungen im Orchestersatz), ebenso auf den Einbezug tradierter Topoi.

Es sei hier lediglich noch auf eine sehr sinnfällige klangfigurative Analogie zwischen einer Passage aus dem Gloria der Messe KV. 317 und dem ersten Satz der Sinfonie KV. 338 verwiesen:

KV. 317

KV. 338

Figurativer Ausgangspunkt ist in beiden Fällen eine markante 'Springfigur', der man einen stockenden Bewegungsgestus zuordnen kann. Die Synkopen an zweiter Stelle des figurativen Kontextes bedingen eine spannungsvolle Auflockerung dieses Gestus', die unmittelbar auf das Einsetzen der 'Rauschfiguration' hinzielt. In KV. 317 werden zusätzlich Drehfigurationen eingeschaltet, die jedoch die Analogie im klangfigurativen Bewegungsgestus zwischen KV. 317 und 338 nicht beeinträchtigen.

Worin sind nun die allgemeinen Charakteristika jener musikalischen Erscheinungen zu erblicken, die wir unter dem Begriff der 'Klangfigur' subsumiert haben? Sie gründen alle in einer jeweils unterschiedlichen Verknüpfung von rhythmischen und melodischen Stereotypen. Als rhythmische Stereotype wären zu nennen: Viertel-, Achtel-, Sechzehntelfolgen und synkopierte oder punktierte (fanfarenartige) Rhythmen; als melodische Stereotype etwa Skalenbewegung, Drehbewegung, springende Bewegung und Pendelfiguration. Die melodische und rhythmische Stereotypie vermag diese Gebilde gleichzeitig gegen konkrete motivische Bildungen, die man im begrifflichen Gegensatz zu 'klanglich-figurativ' als 'melodisch-figurativ' bezeichnen könnte, abzugrenzen, obwohl dieses Kriterium andererseits durchaus fragwürdig ist. Im gemischt vokal-instrumentalen Satz, insofern er sich am sinfonischen Vorbild orientiert, bildet der Instrumentalsatz als klangfigurativer Sinnträger eine Ebene, die der textlich-sinntragenden Ebene des Vokalsatzes, der meist stereotyp-homorhythmisch gehalten ist, gleichgeordnet ist.

Das Zusammenwirken der Klangfiguren, sei es in Gestalt von Kontrastbildungen oder in der Entfaltung eines aus heterogenen Komponenten bestehenden, zielgerichteten Bewegungs- bzw. Beschleunigungsvorgangs (wie im Beisp. aus KV. 317, siehe oben), sowie deren kontrastreicher Kopplung mit kantablen, liedhaften Bildungen innerhalb eines harmonisch-tektonischen Konzepts, bedingt den sinnvollen Zusammenhalt der stereotyp blockhaften Chorkomplexe und begründet somit die Einheit der Form. In der gleichen Funktion treten sie in den entsprechenden Sinfonie-Sätzen in Erscheinung, wobei es sich stets um solche Sätze handelt, in denen motivisch-thematische Prozesse keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen, sondern vielmehr eine Darstellung der verschiedenen Klangmöglichkeiten des Orchesters das tragende Moment bildet. Grundlage des Orchesterklanges ist der Streichersatz, wobei jedoch den Bläsern, sei es in rhythmisch-metrisch akzentuierender oder in klangfüllender bzw. -färbender Funktion ein wichtiger Stellenwert zukommt. Damit soll keine umfassende Theorie des sinfonischen Sonatenprinzips bei Mozart gegeben werden. Die konstitutive Bedeutung solcher klangfigurativen Kontrast- und Kopplungsprozesse ist jedoch evident.

Unser Begriff der 'Klangfigur' orientiert sich maßgeblich am Begriff der 'Figur' oder auch dem der 'Setzmanier' in der Musiktheorie des späteren 18. Jahrhunderts. Riepel unterscheidet in einem Instrumentalstück "Singer", "Laufer", "Rauscher" und "Springer",[16] wobei diese vier Begriffe rein instrumentale Wendungen beschreiben, die mit den bei Mozart konstatierten Lauf-, Tremolo-, und Springfiguren durchaus Gemeinsamkeiten haben. Es handelt sich bei Riepel um einen der ersten Versuche, die Klang- und Gestaltungsmöglichkeiten der Instrumentalmusik, die sich im ästhetischen und theoretischen Bewußtsein seiner Zeit noch keineswegs gegenüber der Vokalmusik völlig emanzipiert hat, systematisch zusammenzufassen. Koch erwähnt entsprechende instrumentale Wendungen unter dem Oberbegriff 'Manieren' in seinem Musikalischen Lexikon (er unterscheidet zwischen Spiel- und Setzmanieren): "Gemeiniglich versteht man unter Setzmanieren solche Figuren, die in den Notenstimmen ausgeschrieben werden, und eine bestimmte Form haben, wie z.B. die Figuren, die man Laufer, Walzen, Rauscher, Schwärmer usw. nennet."[17] Auch die Sphäre des Kantablen im sinfonischen Kopfsatz findet bei H. Chr. Koch Erwähnung. So spricht er davon, daß auf dem "Quintabsatz" eines ersten Sinfoniesatzes, also in jenem Teil, den wir mit 'Dominantregion' bezeichnet hatten, bevorzugt "kantable Sätze"[18] zur Entfaltung kommen. Kantabel nennt man nach Koch

"alle diejenigen Stellen der Melodie, die einen so leichten und fliessenden Zusammenhang der Töne haben, daß sie auch vermittels der Singorgane leicht, und ohne besondere Anstrengung hervorgebracht werden können. Solche kantablen Sätze müssen auch auf den Instrumenten leicht dahinfliessen, das heißt, mit an einander geschleiften Tönen von mäßiger Stärke, und Vermeidung solcher Manieren und Verzierungen vorgetragen werden, die der Singstimme nicht angemessen sind."[19] Hiermit sind eben jene melodischen Bildungen treffend charakterisiert, wie sie sich im Seitensatz bzw. in der Dominantregion sinfonischer Sätze finden, die nach dem Sonatenprinzip geformt sind. Im Kontext des sinfonischen Messensatzes erfährt die von Koch beschriebene Sphäre des Kantablen ihre konsequenteste Darstellung.

Der Begriff des sinfonischen Messensatzes läßt sich außer auf die Gloria-Sätze der Messen KV. 257 und 317 noch auf das Credo aus KV. 257, das Gloria der Messe KV. 337 und mit Einschränkungen noch auf das Gloria der Missa Longa KV. 262 anwenden.

Auch was die großformale Konzeption anbelangt, lassen sich zwischen Gloria- und Credo-Sätzen sowie Sinfoniekopfsätzen Parallelen aufzeigen. Bislang bezogen sich unsere Untersuchungen lediglich auf jenen Teil im Sinfoniesatz, der sich im weitesten Sinne mit dem Begriff 'Exposition' belegen läßt und vonseiten der harmonischen Struktur betrachtet die Tonika- und Dominantregion enthält, die sich in analoger Weise auch im Messen-Satz ausbildete. Der Gebrauch des Begriffs 'Exposition' ist aus dem Grund in vielen Sinfoniesätzen, die man ebenfalls im weitesten Sinne der Sonatensatzform zuordnen kann, nur unter größten Vorbehalten anwendbar, da in ihnen kein Teil existiert, der sich sinnvollerweise als Durchführung bezeichnen läßt, in dem also musikalisches Material der 'Exposition' - auf welche Art und Weise auch immer - verarbeitet würde. Ohne daß in diesem Sinne eine 'Durchführung' existiert, ist auch der Begriff der Exposition nicht sinnvoll anwendbar. Dieser befindet sich mit jenem in einem notwendigen theoretisch-begrifflichen Konnex. Sehr oft kommt in jenem Teil, den man oberflächlich betrachtet als Durchführung bezeichnen könnte, völlig neues musikalisches Material zu Darstellung. Oft hat er zudem einen derart geringen Umfang, daß er sich auch im Sinne einer größeren Überleitung begreifen läßt. Generell gilt, daß es in diesem Teil zu mehr oder weniger weitschweifigen Modulationsprozessen kommt.

Insgesamt steht uns unter diesen inhaltlichen Voraussetzungen eine großformale Konzeption vor Augen, die zur Rahmenform, wie sie in einer großen Zahl von Gloria- und Credo-Sätzen ausgeprägt ist, deutliche Analogien aufweist: Zwei große, materialidentische und mit Einschränkungen auch strukturanaloge Komplexe gruppieren sich um einen inhaltlich freien Mittelteil, in dem sich teilweise recht komplexe harmonische Prozesse vollziehen. In den Credo-Sätzen ist das Rahmenprinzip allerdings mit der Verlangsamung des Tempos und einem entsprechenden Wandel der musikalischen Gestaltgebung verknüpft. Sie resultiert aus der gattungs- bzw. formimmanenten Begründung des Rahmenprinzips in den Credo-Sätzen, die wir im historischen Teil der Arbeit eingehend beschrieben haben. Die verschiedenartige gattungsimmanente Begründung dieses großformalen Prinzips im Messen- und Sinfonie-Satz macht jedoch die Analogie umso interessanter[20]. Besonders deutlich ist sie etwa zwischen dem ersten Satz der Sinfonie KV. 338 und dem Gloria der Messe KV. 317 ausgeprägt. Zwischen beiden Sätzen existiert eine Fülle formaler und inhaltlicher Beziehungen, die für das Gloria den Begriff des 'sinfonischen Messensatzes' vollinhaltlich legitimiert. Sie seien an einem 'gerafften' Satzschema des Sinfonie-Satzes stichwortartig angedeutet (vgl. dazu das Satzschema des Gloria-Satzes II, S. 53).

Sinfonie KV.318, 1.Satz, im Vergleich zum Gloria aus KV.317

Motive	Harmonik		Form	
1	C	fanfarenhafte Kopfgestalt, KV.317: T.1ff	A	R_1
1o				
2o	C	modulierender Komplex, klangfigurative Prozesse KV.317:T.46ff	B	
3o	D♭			
4o	G			
	G	'Dominantregion': liedhafte Gestalt KV.317:T.57ff	C	
5o				
6o				
7o d_1	G	- im Gloria-Satz nicht vorhanden -	D	
8o d_2				
9o d_3				
1oo d_4				
		Schlußgruppe KV.317:T.69ff	S	
11o	G			
12o e_1	G♭ c Es	'freier' Mittelteil: modulator. Prozesse, Tendenz nach moll KV.317: T.77 - 134	E	
13o e_2	As			
14o e_3	f			
15o e_4	Es c			
157	G♭			

158	C	(Reprise) KV.317:T.135ff	A'	R_2
17o				
18o			C'	
19o				
2oo	C			
d_2				
21o			D'	
d_3				
22o				
d_4				
23o			S	
24o			A_s	
25o				
26o				
264				

Kapitel IV: Aspekte zu einer allgemeinen Theorie des vokal-instrumentalen Satzes und zur Theorie der Fuge in den Salzburger Meßkompositionen W. A. Mozarts.
Dargestellt an einer Analyse des Gloria der Messe KV. 262 und weiterer Sätze.
(Zu KV. 262 siehe Bd. II, S. 41ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

1. Der Chorsatz (Gloria KV. 262, T. 1-22)

In allen Möglichkeiten der motivisch-thematischen Konzeption, wie sie uns in den Gloria- und Credo-Sätzen - ausgenommen lediglich die frühen Missae breves - vor Augen stehen, spielt der Instrumentalsatz als autonomer Faktor eine wichtige Rolle, sei es als motivischer oder klangfigurativer Sinnträger, sei es in Gestalt eines rhythmisch-motorischen Ostinatos. In den beiden ersteren Möglichkeiten hat er mehr, in der letzteren weniger an der Substanz des musikalischen Satzes teil[1]. Der Vokalsatz enthält dort die Kernsubstanz des Satzes, ebenso in solistischen Partien. Entscheidend ist, daß Gestalt und Funktion des Vokalsatzes und des Instrumentalsatzes im jeweiligen Satz bzw. in den einzelnen formalen Partikeln fest definiert sind, im wesentlichen unverändert bleiben und somit in dieser Hinsicht ein konstantes Gesamtsatzbild vorliegt.

Das Entscheidende im vorliegenden Gloria-Satz ist nun, daß die über eine weite Strecke des Satzes in dieser Weise in Gestalt und Funktion autonomen und getrennten Sphären des instrumentalen und vokalen Bereichs in einem großen Schlußkomplex auf eine ganz besondere Weise miteinander verbunden werden. Im Kontext der übrigen Gloria- und Credo-Sätze handelt es sich dabei um eine höchst eigentümliche Verfahrensweise, die den Satz in dieser Hinsicht zum Unikum werden läßt. Allerdings finden sich im Kyrie derselben Messe musikalische Gestalten und Gestaltungsweisen, die auf das Gloria hinweisen.

Wie stellt sich nun der Sachverhalt im Gloria dar? Die musikalische Grundsubstanz der Rahmenteile wird in den Takten 1-14 vermittelt. Sie läßt sich, wie im Satzschema bezeichnet ist, vierfach untergliedern, in a, b, c und d. Zwischen b und c ist eine kurze Reminiszenz an a (=(a)) eingelagert[2]. Diese sehr kleingliedrige Aufteilung und Benennung von musi-

kalischen Gestalten mag auf den ersten Blick übertrieben erscheinen. Sie ist jedoch vor allem auch dadurch legitimiert, daß die so bezeichneten Glieder am Beginn von R_2 in ihrer Abfolge vertauscht erscheinen (T.70). Es folgen dort einander b, a, d und c. In dieser neuen Konfiguration vermögen sie die neue textliche Situation adäquat zu bewältigen, indem sie sie sowohl in ihrer syntaktischen Struktur als auch in ihrem Ausdrucksgehalt sinnvoll darstellen, wie später noch gezeigt werden soll. Die durch die kleinen Buchstaben bezeichneten musikalischen Gestalten umfassen jeweils eine Doppeltaktgruppe, wobei die Doppeltaktgruppen a und d wiederholt werden. Es handelt sich stets um verschränkt anschliessende Doppeltaktgruppen. In T. 14 (vgl. S. 44 Beisp. 2) jedoch kommt es zur Ausbildung eines Schluß- bzw. Zäsurtaktes und somit zum 'Ausgleich' bzw. zur 'Auflösung' der metrischen Stringenz, die durch den bislang ohne ausgeprägten Ruhepunkt dahinströmenden musikalisch-metrischen Duktus bewirkt wurde, der die Folge der heterogenen musikalischen Gestalten auf diese Weise zu einem periodischen Sinngefüge zusammenschloß. Diese Einheitlichkeit im metrischen Grundhabitus ist auf außerordentlich bemerkenswerte Weise im Bereich der quantitativen Periodik fundiert. Bei der kurzen Reminiszenz an die Kopfgestalt in T. 7 (=(a)) handelt es sich um einen im periodischen Kontext einzeln dastehenden, gleichwohl nach beiden Seiten verschränkt eingebundenen Takt. Es ergibt sich somit folgende Gestalt:

4	(=2+2)	+	2	+	1	+	2	+	4	(=2+2)	+	1	(=T.1-14)	
	a			b		(a)		c			d			(=Zäsurtakt)

Es handelt sich um eine sehr sinnfällig ausgeprägte symmetrische Bildung (der Einzeltakt bildet die Symmetrieachse) wobei der Begriff 'symmetrisch' hier in seiner originären, geometrischen Bedeutung verwendet sei. Es kann als charakteristisches Signum des reiferen Messensatzes Mozarts angesehen werden, daß selbst kleine und kleinste formale Partikel eine subtile, auf Einheit und Geschlossenheit der Gestalt zielende Durchstrukturierung aufweisen.

Dieser erste, abgeschlossene Sinnzusammenhang des Gloria wurde im Satzschema mit dem Begriff 'Exposition' bezeichnet, wobei keineswegs direkte formale oder inhaltliche Analogien zwischen T. 1-14 des Gloria-Satzes und dem von der neueren Musiklehre so benannten Teil des Sonatensatzes angedeutet werden sollen. Vielmehr soll dieser Begriff eher in provoka-

tiver Absicht auf ein höchst eigentümliches Verfahren hinweisen, welches darin besteht, daß Mozart große Teile der Rahmenelemente des Gloria aus motivischer Substanz entwickelt, die er in der Gestalt b innerhalb des Sinnzusammenhangs a b (a) c d exponiert. Sie ist Grundlage jener Teile, die in ähnlicher Absicht mit '1. Durchführung' (T. 15–39) und '2. Durchführung' (T. 83–129) bezeichnet wurden, wo das in b vermittelte motivische Material jeweils auf völlig verschiedene Weise verarbeitet wird. Von Bedeutung ist ebenfalls, daß b im Kontext der 'Exposition' den anderen Gestalten vom tektonisch-inhaltlichen Gewicht her gleichgeordnet ist, wenn ihm die 'formalen Eckpfeiler' der Doppeltaktgruppenrepetitionen (a - d) nicht gar einen eher untergeordneten Stellenwert zuweisen, so daß dort seine spätere Bedeutung für den Satz in keiner Weise ersichtlich ist. Ebenso wenig ist eine derartige Vermittlung bzw. 'expositive' Begründung von musikalischem Material, das Gegenstand subtiler Verarbeitungsprozesse wird, in der Tradition des Messen-Satzes begründet.

In jenem Teil, der mit entsprechend provokativer Absicht mit 'Reprise' bezeichnet wurde (T. 70f.), ist die Bedeutung der Gestalt b gar noch mehr eine untergeordnete, indem sie dort in Form einer rein instrumentalen Überleitung bzw. eines kurzen Vorspiels zwischen dem Mittelteil und der Kopfgestalt a des Satzes vermittelt (T.70–72). Wie stellt sich nun Funktion und Bedeutung von b innerhalb des originären Kontextes der 'Exposition' dar (vgl. dazu die entsprechenden Beispiele)? In der Gestalt a (T.1–4) kommt in toposhafter Weise die 'Gloria Dei' zum Ausdruck, wobei sich teilweise fanfarenhaft geprägte Dreiklangsmelodik im Sopran des homophonen Chorsatzes und rauschende Tremoli-Passagen in den Violinen, die sich mit Lauffiguration abwechseln, zu einem festlich-voluminösen Gesamtklang zusammenfügen, der in allen Gloria-Sätzen die Vertonung der Gloria-Intonation charakterisiert. Die Lauffiguration in den ersten Violinen (T. 2 und 4) ist kombiniert mit synkopischen Rhythmen in der zweiten Violine. Die klangfigurativen Verläufe in den Violinen entwickeln sich über dem motorischen Untergrund eines Trommelbasses: der Bläsersatz füllt den Instrumentalsatz akkordisch auf und setzt gleichzeitig metrische Akzente. Im Violinsatz von a kommen also jene charakteristischen Klangfiguren zur Entfaltung, deren Genese und Funktion im Messensatz anhand des Gloria-Satzes der Messe KV. 257 näher dargestellt wurde (Kap. III).

Mit der neuen Aussage im Text "Et in terra pax" wandelt sich Gestalt und Funktion des Instrumentalsatzes. Statt der Entfaltung von klangfigurativen Bildungen kommt es in b (T.5/6 S. 45, Beisp. 2) im instrumentalen Bereich zur Ausbildung konkreter Motive, deren Beziehung zum homorhythmischen Chorsatz lediglich mittelbar und nur im generellen Satzkontext gegeben ist. Takt 6 stellt im Grunde eine Repetition von T. 5 dar. Gewandelt hat sich lediglich die figurative Gestalt der zweiten Violine und des Basses. Die vorangegangenen Doppeltaktgruppenrepetition (=a) wird also gefolgt von der Wiederholung eines Einzeltaktes. Die Verkürzung der musikalischen Ereignisdimensionen findet ihren Höhepunkt im folgenden Takt (T.7), der im Kontext die schon beschriebene isolierte Position einnimmt, wonach sich sukzessiv die Dimensionen wieder vergrößern. Die scheinbar stereotype Folge von Taktgruppen- und Taktrepetition in a und b erscheint also im größeren Kontext betrachtet als eine äußerst sinnreiche Bildung[3].

Die Motive, die im weiteren Verlauf der Rahmenteile (d.h. in den beiden 'Durchführungen') allergrößte Bedeutung erlangen, sind im Notenbeispiel S. 45, Beisp. 8, markiert und mit x, x', $y_{(1-2)}$ und z benannt. Sie erscheinen im Satzkontext in einer Weise verknüpft, die später näher betrachtet werden soll. Der stimmig aufgelockerte und motivisch 'durchsetzte' Instrumentalsatz erhebt sich in seiner inhaltlichen Bedeutung eindeutig über die stereotype Gestalt des Vokalsatzes, wodurch sich der schon oft erwähnte Ausgleich von immanent musikalischer und textlich-inhaltlicher Bedeutungsebene einstellt. Träger der immanent musikalischen Bedeutungsebenen ist hier der Instrumentalsatz. Diese Polarisierung ist Gegenstand der 'Auseinandersetzung' in den beiden 'Durchführungen', wobei sie in der ersteren entfaltet und in der letzteren zu überwinden bzw. satztechnisch zu nivellieren versucht wird. Wie stellt sich nun die Verknüpfung der Motive im stimmig differenzierten Instrumentalsatz der Takte 5 und 6 dar? Ausgangspunkt bildet das Drehmotiv x in den zweiten Violinen und im Baß, das (im Baß) ausgehend von a in eine kontinuierliche, diatonisch-aufsteigende Linie übergeht. Mit ihr polyphon verknüpft (vom melodischen Grundduktus her betrachtet eine Gegenbewegung bildend) formuliert die erste Violine Motiv y_1, wobei sich die Oboen und (mit Einschränkung) die Blechbläser dem motivischen Grundduktus angliedern und eine klangfarbige Nuancierung sowie eine rhythmische Akzentuierung bedingen. Ebenfalls stimmig autonom formuliert die zweite Violine das Motiv z, das aus einer

rhythmisch prägnant geformten, fanfarenartigen Tonrepetition besteht, wonach sich (am Anfang von T. 6) erste und zweite Violine sowie der Baß zu einem homorhythmischen Block zusammenschließen. Es bewahrt sich jedoch durchaus eine stimmige Differenziertheit im Satz: Die erste Violine formuliert als unmittelbare Fortsetzung des Motivs y_1 das Motiv y_2 in Gestalt einer Leittondrehbewegung. Die benennungsmäßige Trennung dieses melodisch-motivischen Zusammenhangs y_{1-2} erscheint deshalb gerechtfertigt und gar notwendig, da in der 'zweiten Durchführung' diese Trennung im musikalischen Satz polyphon vollzogen wird. Der Baß formuliert in T. 6 die Variante x' des Drehmotivs x. Die Verwandtschaft von x und x' zeigt sich an den gemeinsamen melodischen Kerntönen c - e - a - - h - c. Der wesentlichste Unterschied zwischen x und x' ist (abgesehen von der durch die Sechzehntelbewegung bedingte figurativen Komponente, die in x' eliminiert ist) in der konträren Behandlung der melodischen Fortschreitung e - a zu sehen. In x handelt es sich um eine steigende Quart, die durch die Drehbewegung ausfiguriert ist, in x' jedoch um eine fallende Quint, die auch vom Vokalbaß mitvollzogen wird. Diese Variante x' wird in der zweiten 'Durchführung' Vorrang vor der scheinbar originären Form der Drehbewegung erhalten und Grundlage eines polyphonen Satzes werden. Die Fortführung von Motiv z in T.6 hat in motivischer Hinsicht keine autonome Bedeutung. Sie erscheint stets im Zusammenhang mit y_2, während das punktierte, fanfarenartige Motiv z später eigenständig im Satz verarbeitet wird. Die Motive y_1 und z werden in T. 6 an entsprechender Stelle wiederholt.

Unvermittelt mündet der stimmig differenzierte Satz von b (T.5/6) in T.7 in einen sowohl im instrumentalen als auch im vokalen Bereich kompakt geformten Satz (=(a)). Die in Gestalt einer Dreiklangsbrechung fortschreitenden Tremoli in den Violinen sowie die wieder einsetzende Trommelfiguration im Instrumentalbaß bewirkt einen eindeutigen klangfigurativen Rückbezug auf a.

In der folgenden Doppeltaktgruppe c (vgl. II, S. 44 Beisp. 2) wandelt sich wiederum die Gestalt des Satzes recht abrupt. Einhergehend mit der Verlagerung des dynamischen Bereichs von forte nach piano und eines plötzlichen Absinkens der Trommelbewegung um eine Oktave, die gleichzeitig zum Orgelpunkt erstarrt, bilden sich im Vokalsatz Vorhaltssequenzen. Die Funktion des Instrumentalsatzes (Oboen und Violinen) sinkt weitgehend

zum Colla-Parte-Spiel ab. Die erste Violine verbindet die Sopran- und die Altstimme (in der Oberoktav!) figurativ, wobei sich seufzerähnliche Wendungen ausbilden.

Insgesamt wird die Doppeltaktgruppe c von einem empfindsamen und ausdrucksvoll nuancierten Tonfall geprägt, wie er im Zusammenhang mit dieser Textstelle ("bonae voluntatis") nur noch im Gloria der Krönungsmesse KV. 317 Platz greift. Auf die ausdrucksvolle und teilweise mehr oder weniger symbolhafte Vertonung des syntaktischen Sinnzusammenhangs "Et in terra pax ..." in den Gloria-Sätzen der Messen KV. 257, KV. 259 und KV. 427 und seinen tonoshaften Stellenwert wurde schon hingewiesen. Im vorliegenden Gloria (wie auch im Gloria der Messe KV. 317) ist dieser Sinnzusammenhang zwar durch Bildung eines motivischen Sinnzusammenhangs im musikalischen Satz (=b -(a)- c) nachvollzogen, ohne daß jedoch unmittelbar mit der Erwähnung der irdischen Sphäre ("terra") im Gegensatz zur Sphäre des "excelsis" eine direkte symbolhafte oder in irgendeiner Weise exponiert ausdrucksvolle Tendenz im musikalischen Satz wirksam würde. In beiden Gloria-Sätzen erfolgt eine auf empfindsame und expressive Akzente zielende Differenzierung des Ausdrucks erst bei "bonae voluntatis". Von besonderer Bedeutung ist nun, daß in beiden Sätzen die entsprechende musikalische Gestalt in R_2 dem "Jesu Christe" zugeordnet wird[4]. Im vorliegenden Gloria wird diese Zuordnung erst durch die beschriebene Umstellung der Glieder der Exposition ermöglicht, die somit ihren eigentlichen Sinn erhält (vgl. T. 80)[5].

Bei der Kopplung des 'bonae voluntatis' mit 'Jesu Christe' durch identische musikalische Gestaltgebung in KV. 262 und 317 greift Mozart auf ein Verfahren zurück, daß er schon einmal im Gloria seiner frühesten Meßkomposition KV. 49, möglicherweise gar unter Anleitung seines Vaters angewandt hatte, gleichwohl es dort in eine andere und weitaus einfachere Gesamtkonzeption einbezogen ist:[6] Ein motivisch-periodischer Sinnzusammenhang ($a_{1/2}$) erscheint am Beginn (T. 1-10) und Schluß (T. 65-78) des Satzes zweimal, und zwar jeweils in modifizierter Gestalt. a_2 ist dabei den Textstellen "bonae voluntatis", "Jesu Christe" und "Amen" zugeordnet (vgl. II, S. 3, Beisp. 1+2). Die originär hauptsächlich im Chorsatz (T. 1-4) gebildete Motivkonfiguration $a_{1/2}$ (vgl. S. 2 Beisp. 1) ist im textlichen Zusammenhang "Cum sancto spiritu..." gemäß dem aus dem Missa-longa-Satz übernommenen Modell in eine ariose Passage des Solo-Soprans

integriert. Interessant ist, wie Mozart den motivischen Sinnzusammenhang $a_{1/2}$ mittels Wiederholung der Kopffigur von a_1 nach einer kurzen, melodisch frei gestalteten Einfügung (=T. 65) erweitert (=$a_{1/2}'$), um den längeren Text aufzunehmen. Bemerkenswert ist auch, daß zwischen a_2 in KV. 49 und c in KV. 262 deutliche Analogien bestehen, die sich auf die hier wie dort den musikalischen Satz prägenden Vorhaltssequenzen beziehen. So stehen einander, betrachtet man den größeren Zusammenhang in KV. 49 wie in KV. 262, im vokalen Bereich homorhythmische und aufgelockerte Setzweise gegenüber[7]. Auch im instrumentalen Bereich lassen sich Analogien nachvollziehen: Im Zusammenhang mit der homorhythmischen Gestalt des Vokalsatzes bilden sich in KV. 49 im Violinsatz klangfigurative Dreiklangspassagen in Sechzehnteln - analog zur Gestalt a in KV. 262 - während sich in der stimmig aufgelockerten Passage die Violinen Chorstimmen anschließen. Jedoch zeigt sich in KV. 49 noch eine weitaus stärkere Affinität zum älteren konzertierenden Messen-Satz, in dem das Gegenüber von satztechnisch heterogenen Partikeln wesenskonstitutiv ist. In einem derartigen 'abstrakten' Kontrast stehen sich in KV. 49 Homorhythmie und aufgelockerter Satz gegenüber, während den entsprechenden Passagen in KV. 262 im Kontext ein besonderer Ausdruckswert zukommt, der sich im Zusammenwirken verschiedener Parameter und verschiedener Ebenen des musikalischen Satzes bildet[8].

Es soll hier nicht weiter untersucht werden, welchem textexegetisches Anliegen Mozart einerseits in der ausdrucksvollen Gestaltung des 'bonae voluntatis', andererseits durch dessen musikalisch-inhaltliche Kopplung mit 'Jesu Christe' Ausdruck geben will. Untersuchungen der religiösen Grundhaltung der Mozart-Zeit könnten möglicherweise näher Aufschlüsse zu diesem Problem bringen, die jedoch weniger Anliegen dieser Arbeit sind. Sie will in erster Linie untersuchen, wie textexegetische oder andersartige Topoi in die jeweilige Satzkonzeption integriert und satztechnisch realisiert sind.

Nach dieser ausführlichen Untersuchung von Herkunft, Gestalt und Funktion der Doppeltaktgruppe c in der 'Exposition' des Gloria aus der Messe KV. 262 sei nun noch kurz d im Kontext der heterogenen Gestalten beschrieben (vgl. II, S. 44 Beisp. 2). In alternierender Folge formulieren der Tutti-Baß und die drei übrigen Stimmen des Chors einfache und im melodischen Gestus kantable Skalenbewegungen. In der dreistimmigen Chorpassage sind

Sopran und Tenor in parallelen Dezimen geführt, was den schlichten, liedhaften Charakter zusätzlich verstärkt[9]. Die Funktion des Instrumentalsatzes ist wie in Gestalt c eingeschränkt. Alberti-ähnliche Sechzehntelbewegungen schaffen eine figurative Verbindung zwischen Alt und Tenor. Diese pulsierende Begleitfiguration entspricht dem Gesamtcharakter von d.

In der 'Exposition' stehen uns also auf kleinstem Raum vier heterogene, deutlich kontrastierende Gestalten gegenüber. In ihnen werden verschiedene Möglichkeiten des vokal-instrumentalen Verhältnisses verwirklicht, die für den gemischt vokal-instrumentalen Chorsatz, wie er uns in den Gloria- und Credo-Sätzen, aber auch in allen übrigen Messen-Sätzen vor Augen steht, von grundlegender Bedeutung sind.
Folgende Übersicht läßt sich erstellen:[10]

	Gestalt	Chorsatz	Instrumentalsatz
1.	a	homophon/homorhythmische Gestalt, einfache, stereotype Oberstimmen - Melodik. Stimmige Auflockerungen des Satzgefüges möglich.	Klangfigurative Bildungen mit inhaltlichem Schwerpunkt im Violinsatz, Bläser können sowohl Colla-parte- als auch Stütz- oder eine rhythmisch/metrische Akzentuierungsfunktion haben (vgl. Gloria KV. 257).
2.	b	wie a	Träger eines eigenen motivischen oder ostinat-figurativen Sinngefüges (letztere Möglichkeit ist im vorliegenden Satz nicht gegeben).
3.	d	Homophoner Satz (aufgelockerte Passagen möglich) mit melodiöser, kantabler Oberstimmengestaltung.	Ausbildung charakteristischer Begleitfiguration. Des weiteren Colla-Parte-Stimmen und Bläser Akzente möglich.
4.	c	stimmig aufgelockerter bis direkt polyphoner Satz, der sich mehr oder weniger an archaischen Satzmodellen der traditionellen Vokalpolyphonie orientiert (etwa: Imitation, synkopische Vorhaltsketten). (Diese Möglichkeit ist in der Gestalt c des vorliegenden Satzes jedoch nur sehr mittelbar verwirklicht; ein bewußt archaisierender Habitus ist jedoch unüberhörbar.)	Funktion weitgehend untergeordnet. Colla-Parte-Funktion dominiert. Ausbildung akzidentieller Figuration.

An diesen vier Möglichkeiten, die in der 'Exposition' des Gloria aus KV. 262 auf kleinstem Raum miteinander gekoppelt sind, orientiert sich der gemischt vokal-instrumentale Chorsatz in den Gloria- und Credo-Sätzen wie in den anderen Sätzen an sich. Allerdings bedeutet auch diese Systematik in vieler Hinsicht eine Vereinfachung, in dem Sinne nämlich, daß sich die verschiedenen Möglichkeiten im musikalischen Satz simultan durchdringen können. So kann zum Beispiel ein in der Oberstimme ausgesprochen melodiös und kantabel gestalteter Chorsatz mit einer instrumentalen, motivischen oder figurativen Ebene gekoppelt sein.

Es ergeben sich in der vorliegenden Systematik eindeutig Bezüge zu jenen kompositionstechnischen Möglichkeiten, die nach Heinrich Christoph Koch Grundlage der Chorkomposition bilden können. Koch unterscheidet einmal zwischen der "gebundenen oder fugenartigen Schreibart", die er im Sprachgebrauch seiner Zeit auch als "streng" bezeichnet, und der "Art des freyen und galanten Stils".[11] Die erste Möglichkeit, die mit Punkt 4 unserer Systematik identisch wäre, differenziert Koch folgendermaßen: "Das Chor kann aber auch in der strengen Schreibart gearbeitet seyn, ohne in der eigentlichen Form der Fuge zu erscheinen. In diesem Falle enthält es fugenähnliche Sätze, und Nachahmungen im doppelten Contrapuncte, ohne daß just nur ein einziger Hauptsatz herrschend ist, und ohne daß die Sätze an eine gewisse bestimmte Ordnung gebunden sind, in der sie eintreten, oder nacheinander folgen müssen."[12] Sowohl in der Theorie Kochs und seines direkten Umkreises, als auch in den entsprechenden Kompositionen von 'Kleinmeistern' der Zeit existieren 'freye' und 'gebundene' Schreibweise im Chorsatz gleichberechtigt nebeneinander. In der mittleren (etwa ab KV. 192) und späteren Kirchenmusik Mozartsist jedoch die 'gebundene Schreibart' stets in ihrer archaischen Qualität direkt 'vorgeführt'. Die Archaik selbst ist Gegenstand bewußter Auseinandersetzung, was in der weiteren Analyse des Gloria KV. 262 noch deutlich werden soll.

Die "freye Schreibart", die in den Punkten 1-3 unserer Systematik enthalten ist, unterteilt Koch dreifach:
"Die erste dieser Behandlungsarten eines Chores in der freyen Schreibart besteht darinne, daß die Singstimmen in Ansehung der melodischen Figuren sehr unausgebildet sind, und nur die Töne der Harmonie ohne melodische Verzierungen enthalten, wobei aber die Instrumente sich vermittelst solcher melodischer Figuren fortbewegen, die dem Ausdrucke der vorhandenen

Empfindung entsprechen."[13] Diese 'Behandlungsart' entspricht im wesentlichen den ersten beiden Möglichkeiten unserer Systematik. Da Koch Affekte zum Inhalt der Musik schlechthin erklärt, ist es verständlich, daß er 'melodische Figuren', gleich welcher Art sie auch sein mögen, in erster Linie als 'Ausdrucksträger' begreift und weniger als immanent musikalische Sinngebilde, deren Ausdrucksgehalt zur Bestimmung ihrer Gestalt und ihrer Funktion im musikalischen Satz nur von sekundärer Bedeutung ist, wenn er überhaupt begrifflich konkretisierbar ist[14]. "Die zweyte Art das Chor in der freyen Schreibart zu behandeln, ist diese, daß der Ausdruck der darzustellenden Empfindung ganz allein in die Singstimmen gelegt wird, die daher auch in diesem Falle in Ansehung der Melodie mehr ausgebildet sind, als in dem vorhergehenden, und wobey gewöhnlich der Diskant und Alt von der ersten und zweyten Violine, der Tenor und Baß aber von der Viole und Grundstimme im Einklange begleitet wird."[15] Diese 'Behandlungsart' ist im dritten Punkt unserer Systematik aufgeführt. Koch nennt auch die Möglichkeit, daß sich diese beiden Arten der 'freyen Behandlungsart' vereinigen können, und gibt dafür ein ausführliches Beispiel[16]. Die Vereinigung dieser beiden Möglichkeiten prägt den homophonen und nur wenig bzw. akzidentiell stimmig aufgelockerten Chorsatz Mozarts. Elemente der 'gebundenen Schreibart' können hinzutreten. Sie haben im Kontext des Satzes jedoch stets einen exponierten und extraordinären Stellenwert.

Auf die zweite der in der gegebenen Systematik aufgeführten Möglichkeiten greift Mozart im vorliegenden Gloria bei der musikalischen Darstellung des syntaktischen Sinnzusammenhangs "Gratias agimus ..... magnam gloriam tuam" zurück (vgl. II, S. 45 Beisp. 7, 1. 'Durchführung'), und zwar indem er dort die Gestalt b der 'Exposition' wiederaufgreift. Sie erscheint hier zweieinhalbmal. Im Gegensatz zur 'Exposition' kommt es nicht zur Ausbildung der Variante x'; ebenso fehlt y_2[17]. Ab T. 17, drittes Viertel, erscheint lediglich Motiv y_1 im Instrumentalsatz. Es wird in modifizierter intervallischer Gestalt enggeführt. Diese polyphon alternierende Motivfolge erzeugt einen eigenwilligen, rhythmisch-hüpfenden Impuls, der dem Motiv y_1 in seinem originären Kontext (b) nur bedingt eigen ist. Aus ihm gelöst, entfaltet das Motiv mittels Intervalldehnung einen neuen Wesenszug. Er ist in dieser Gestalt rein instrumentaler Natur, was für die ganz andersartige Behandlung des Motivs y_1 in der 'zweiten Durchführung' von großer

Bedeutung ist. Diese zweieinhalb Takte umfassende motivische Modifikationspassage wird in T. 20 durch die homorhythmische Motivkombination y_2-x' abrupt beendet (x' erscheint nur rudimentär; statt des charakteristischen Quintfalls erscheint ein weiterer diatonischer Schritt). Im bisherigen Verlauf der Gesamtpassage hat das Erscheinen dieser Motivkonfiguration eine besondere Qualität, da sie bislang bewußt vermieden, bzw. hinausgezögert wurde; ein direkter Anschluß T. 15-19 wäre ohne weiteres denkbar und die originäre Konstellation von b wäre damit hergestellt, abgesehen von der vollen Ausbildung der Motivvariante x' (vgl. Beisp. 7)[18]. In dieser (abgesehen von x') originären Gestalt erscheint der Motivkomplex b rein instrumental in T. 21/22 in der tektonischen Funktion eines Zwischenspiels. In T. 19, drittes Viertel bis T. 20 erfolgt die Einfügung einer an die Klangsubstanz von a (Violin-Tremolo-Passagen über einem Trommelbaß) erinnernden Passage, die im Zusammenhang mit dem Text 'propter magnam gloriam tuam' einen sinnreichen Rückbezug auf die initiale Darstellung der 'Gloria Dei' bildet.

Die kompakt-chorische Darstellung des syntaktischen Sinnzusammenhangs "Gratias ...", wie sie sich in jedem Gloria-Satz der Missae breves Mozarts zeigt, hat ebenfalls allgemein modellhaften Charakter, wie eingangs dargestellt wurde. Dieses Modell ist jedoch nur von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist vielmehr, auf welche Weise es tektonisch in die übergeordnete Satzkonzeption integriert ist. Die beschriebene Entfaltung motivischer Prozesse im Instrumentalsatz stellt gegenüber dem textlich sinntragenden Vokalsatz in seiner modellhaften Gestalt eine autonome Ebene dar, die sich in einem weitgehend ausdrucksindifferenten Verhältnis zum Inhalt des Textes befindet[19].

2. Der Solosatz (Gloria KV. 262, T. 23-39)

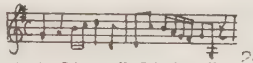
Eine ganz andere bzw. neue Funktion hat der Motivkomplex b im weiteren Verlauf der 'ersten Durchführung' (=e usw. T. 23-39). Nachdem sich die Dominantregion in den Takten 15 bis 22 stabilisiert hat,[20] kommt es nun gemäß des in der Analyse des Gloria aus der Messe KV. 257 dargestellten und ausführlich begründeten Prinzips auf diesem harmonischen Niveau zur Bildung einer einfach-symmetrisch periodisierten (2+2), liedhaften Gestalt, die vom Solo-Sopran vorgetragen wird (vgl. II, S. 44 Beisp. 3).

Mit dieser Gestalt (sie ist im Satzschema mit e bezeichnet) dringen deutlich neue Elemente in das Spektrum der musikalischen Gestalten und ihrer satztechnischen Darstellung ein. Die einerseits modellhafte Gestalt dieser Solo-Passage, wie ihrer Fortsetzung T. 28ff., ist andererseits so in den Satz integriert, daß sie innerhalb des Satzkonzepts eine tektonisch begründete, logische Funktion erhält.

Gemäß des in der Analyse des Gloria-Satzes aus KV. 257 konstatierten Prinzips, daß bei solistischem Vokalsatz mit plastisch-kantabler Linienführung der Singstimmen die Funktion des Instrumentalsatzes meist zu einer rein begleitenden absinkt, prägen Instrumente während der 'großen' Solo-Passagen T. 23-26, T. 28-32 und T. 35-38 eine reine, inhaltlich untergeordnete Begleitfiguration aus. Sie treten nur in den Zwischenspielen als Träger eines autonomen motivischen Überbaus' (Motive aus b) hervor. Mit Solo-Stimmen kombiniert werden sie in dieser Funktion in der Doppeltaktgruppe 33/34 wirksam. Bezeichnenderweise befinden sich die Stimmen des Solo-Quartetts dort in einem homorhythmischen Verbund; d.h. ihre Behandlung läßt sich im weitesten Sinne als chorisch bezeichnen, wobei diese Art des vokal-instrumentalen 'Chorsatzes' der zweiten Möglichkeit unserer Systematik entspricht.

Nicht nur durch die Verwendung von Solo-Stimmen ist der Komplex T. 23-39 von dem Verlauf T. 1-22 abgehoben. Vielmehr vollzieht sich mit dem Wechsel der vokalen Besetzung eine Wandlung in der metrischen Grundstruktur des musikalischen Satzes. Wir sprachen davon, daß sich im musikalischen Verlauf T. 1-22 stets Takte 'um den Taktstrich' bilden, d.h. die harmonischen Schlußbildungen erfolgen stets auf der ersten Hälfte des zusammengesetzten 4/4-Taktes. Aus einer anderen metrischen Dimension betrachtet befinden sich Taktgruppen in diesem Komplex in stetem verschränktem Anschluß. Löst man die zusammengesetzte Taktart analytisch auf, und betrachtet man den Takt einer zusammengesetzten Taktart als Doppeltaktgruppe (bzw. Doppelhalbtaktgruppe) zweier einfacher Takte, so gruppieren sich diese Halbtaktgruppen in T. 1-22 stets um den Taktstrich: $\overbrace{3\ 4\ |\ 1\ 2}$. In T. 23 findet nun in dem Sinne ein metrischer Umschlag statt, daß sie sich ab dort innerhalb des Taktes: $\overbrace{1\ 2}\,|\,\overbrace{3\ 4}$ gruppieren. (Die gestrichelte Linie markiert die einfachen Takte.) Aus der Perspektive des Ortes Schlußbildung in der zusammengesetzten Taktart betrachtet, bilden sich ab T. 23 durchweg Binnenschlüsse[21]. Dieser metrische Umschlag bedeutet eine 'Ver-

einfachung' des metrischen Duktus. Es ist unmittelbar einsichtig, daß sich eine einfach-symmetrische Viertaktgruppe mit einer einfachen Taktart als Grundlage (z.B. dem 2/4-Takt), etwa in der Gestalt |T|D|D|T| in den zusammengesetzten 4/4-Takt wie folgt übertragen läßt: |T D|D T|, wodurch sich zwangsläufig ein Binnenschluß im zweiten Takt ergibt. Insofern man diesen Übertragungsprozeß für T. 23ff. als gegeben voraussetzt, so hat sich in Relation zu den T. 1-22 eine Verkürzung der metrischen Dimensionen vollzogen.

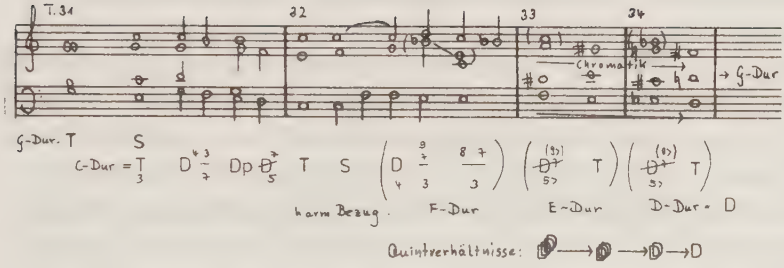
Daß die Möglichkeit eines solches Prozesses auch der Theorie des 18. Jahrhunderts bewußt war, zeigt sich daran, daß schon Riepel bei der Betrachtung eines Stückes im 4/4-Takt teilweise Ganztakte, teilweise auch Halbtakte zu "Vierern" gruppiert[22]. H. Chr. Koch erwähnt in seiner Theorie des musikalischen Satzes die Möglichkeit, daß sich in einer zusammengesetzten Taktart halbe Takte zu symmetrischen Gebilden zusammenschließen können[23]. Koch gibt dieses Beispiel  , dessen Übertragung in einen 2/4-Takt ohne Vorbehalte möglich wäre[24]. Andererseits existiert unbestreitbar die Möglichkeit, daß sich bei zusammengesetzter Taktart auch ganze Takte zu wie auch immer beschaffenen Taktgruppen zusammenschließen können, auch zu symmetrischen, bei denen sich eine derartige analytische Reduktion der Dimensionen nicht anbietet. Binnenschlußbildungen weisen stets darauf hin, daß eine innere Kleingliedrigkeit vorliegt, die - eine symmetrische Takt- bzw. Halbtaktstruktur vorausgesetzt - einen kleingliedrigen, in kleinen Dimensionen schwingenden metrischen Puls bedingen, dem im Vergleich zu ganztaktigen Strukturen ein betont schlichter, einfacher Gestus eigen ist, und der sich in der vorliegenden Solo-Gruppe des Gloria-Satzes mit der kantablen, liedhaften Melodiebildung im Vokalsatz sinnvoll ergänzt.

Jedoch setzt sich dieser gleichförmige Impuls nur bedingt in der Komposition fort. Der 'isolierte' instrumentale Zwischenspieltakt 27 läßt merklich metrische Ungleichgewichtung Platz greifen (= letzter Takt des Beispiels). Dieser metrische Überraschungseffekt ist gekoppelt mit einem motivisch-inhaltlichen, da dort (bzw. ausgehend von T. 26, 3. und 4. Viertel) auf die Motivkonfiguration b der 'Exposition' zurückgegriffen wird. Sie erscheint in modifizierter Gestalt (ohne z) und um zwei Viertel im Takt verschoben. Diese Verschiebung erscheint auch dadurch begründet, daß

das Motiv x (T. 26, es erscheint nur andeutungsweise) im Rahmen des Binnenschlusses im Vokalsatz verkettende Funktion erhält. Die Verschiebung des Motivkomplexes b im Takt, die bis zum Ende der 'ersten Durchführung' beibehalten wird, liefert ein bedeutendes Indiz dafür, daß sich insgesamt die metrischen Dimensionen im oben dargelegten Sinn gewandelt bzw. verlagert haben.

Für die besondere und im bisherigen Kontext gewandelte Gestalt und Funktion von b ist weiterhin von Bedeutung, daß die Motivfolge in eine relativ komplexe und expressive harmonische Fortschreitung 'eingelagert' erscheint, während die b zugrunde liegende Akkordfolge in der Exposition eine schlichte, gar bewußt einfältig gestaltete T – $\frac{S}{3}$ – $\frac{D}{3}$ – T – Kadenz beschreibt[25]. Diese Akkordfolge wird auch in der Chorpassage "Gratias ..." (T. 15–22) beibehalten. Vor ihrem Hintergrund erhält die 'neue' harmonische Struktur von T. 26/27 zusätzliches Gewicht. Der Solo-Sopran bildet einen schlichten Schluß in G-Dur (T. 26). Der auf Motiv x rückbeziehbare Sechzehntel-Lauf mündet in T. 27 jedoch überraschenderweise in f statt fis, das Bestandteil eines auf E-Dur gerichteten $\frac{D^{9}}{5}$ – Akkords wird, der sich teils in den hier wieder einsetzenden Oboen, aber auch in der motivischen Bewegung (y_1) der ersten Violinen konkretisiert, in der gleichzeitig die eigentlich zu erwartenden Quintparallelen bei der Auflösung des hartverminderten Klangs ('Mozartquinten') figurativ umgangen werden. E-Dur selbst wird zur Dominante der Tp (bzw. Sp) a-moll, die den harmonischen Ausgangspunkt der Solo-Ensemble-Passage T. 29ff. bildet. Diese überraschende und harmonisch expressiv gestaltete Ausweichung in die Sp der Dominanttonart, die in T. 30/31 wiederum zum tonalen Zentrum wird, erscheint vor dem Hintergrund der vorangegangenen, großräumig konzipierten Modulation nach G-Dur umso wirkungsvoller.

Von größter Bedeutung ist nun, daß Mozart diese expressive harmonische Bildung in analoger motivischer Gestalt T. 33 wieder aufgreift (vgl. II, S. 44, Beisp. 5). Sie erscheint dort jedoch in einen anderen harmonischen Kontext einbezogen. Zum einen geht ihr ein zwischendominatischer C^{7}-Akkord voraus, zum anderen wird dort der harmonische Verlauf nicht nach a-moll weitergeleitet, vielmehr wird die Wendung $\frac{D^{9}}{5}$ – T (auf E-Dur bezogen) einen Ganztonschritt tiefer wiederholt. Dieser harmonische Sachverhalt läßt sich im Gerüst folgendermaßen skizzieren: (Chorsatz)[26]



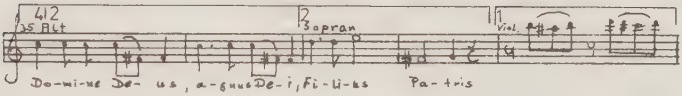
Ab T. 31 wendet sich das harmonische Geschehen, ausgehend von der Dominant-Tonart G-Dur, deutlich wieder der Grundtonart zu. In T. 32 (3. und 4. Viertel) deutet sich in einem zwischendominantischen Akkord eine weitere 'Absenkung' des tonalen Zentrums im Quintenzirkel an. Der anvisierte F-Dur-Akkord erscheint am Anfang von T. 33 jedoch nur andeutungsweise, während das unvermittelt einsetzende dis den charakteristischen - Akkord des Taktes T. 27 entstehen läßt, der entsprechend aufgelöst wird. Die stufenversetzte Repetition dieser klanglichen Konfiguration mündet in einen D-Dur Akkord, der im weiteren Verlauf als Dominante von G-Dur definiert wird. Auf kleinstem Raum findet also ein recht komplexes harmonisches Geschehen statt, in dessen Zentrum die beiden zwischendominantischen - T Akkordfolgen liegen. Im Solo-Sopran und -Baß konkretisiert sich diese harmonische Sequenz in der melodischen Gestalt einer chromatischen Abwärtsbewegung. Harmonische Expressivität paart sich so in auffälliger und exponierter Weise mit melodischer. Innerhalb dieses harmonisch-melodischen Kontexts erhält nunmehr auch der Motivkomplex b einen Ausdrucksakzent, der ihm ursprünglich (T.5/6) nicht eigen ist. Er deutet sich lediglich in T. 26/27 an. Die Verlagerung des dynamischen Bereichs nach piano sowie durch die spannungsfördernde und zusätzlichen inhaltlichen Nachdruck schaffende sequenzierte Wiederholung des Komplexes, der zudem in T. 33/34 seiner direkten modulatorischen Aufgabe entledigt ist, bedingen eine Entfaltung bzw. gar eine Verabsolutierung der expressiven Ausdruckskomponente, wie sie in T. 26/27 dem Komplex b zugeordnet worden war.

Sowohl im Vergleich zu seiner originären Gestalt in der 'Exposition' als zur Gestalt in T. 27 weist der Motivkomplex b in den Takten 33/34 zusätzlich einige motivische Modifikationen auf. Im Gegensatz zu T. 27 erscheint in b', T. 33–34, Motiv z, während allerdings x eliminiert ist[27]. Im Vergleich zu Motiv z im originären Kontext hat es in den Takten 33–34 bei gleicher rhythmischer eine gewandelte melodische Gestalt. Statt einer dreifachen Tonrepetition beschreibt es jeweils eine Subsemitonium-Bewegung. Es betont auf diese Weise den zweifachen Binnenschluß, und zwar umso stärker, als es isoliert – ohne melodische Fortspinnung – im Satz steht. Das Motiv y_2, dessen verkettende Funktion hier besonders deutlich ist, erhält im beschriebenen Satzkontext eine unüberhörbare 'Seufzertendenz'.

Während die in b enthaltenen Motive in T. 5/6 kaum aus der ausdrucksbetonten Sicht Kochs zu sehen und nicht mit dessen Begriffen zu erfassen sind, ist ihr Ausdrucksgehalt, der aus vielschichtigen musikalischen Modifikationen der Grundgestalt resultiert, in den Takten 33/34 durchaus bestimmbar. Er ergibt sich aus dem diesen Takten zugrundeliegenden Text, der die Nennung des Namens Jesu Christi ("Jesu Christe") beinhaltet, und die somit auch in diesem textlichen Zusammenhang die spezifisch toposhafte Darstellung findet. Sie ist jedoch noch weitaus subtiler im Satz rückbegründet, wobei sich diese Rückbegründung selbst in zwei Stufen vollzieht. Im instrumentalen Zwischenspieltakt 27 erhält der Motivkomplex b eine neue Ausdruckskomponente, die in den Takten 33–34 im Zusammenhang mit der charakteristischen Textstelle entfaltet wird.

In den Takten 28–32 (=e') wird im Solo-Quartett mit jeweils um einen Takt versetzten Stimmeinsätzen eine vier Takte umfassende melodische Zeile enggeführt, deren erste Doppeltaktgruppe mit der des Solo-Soprans in den Takten 23–24 identisch ist (vgl. II, S. 44, Beisp. 4). Diese viertaktige Zeile wird nur in Tenor und Alt ausformuliert, im Sopran und Baß erscheint sie rudimentär. Insgesamt wird durch den polyphonen Satz, in dem an sich symmetrisch geformte Gebilde einander polyphon überlagert werden, eine Tendenz zur metrischen Indifferenz spürbar, die in direktem Kontrast zur plakativen Symmetrie der Takte 23–26 steht. Nachdem sich in der Doppeltaktgruppe T. 33–34 die Chorstimmen wiederum zu einem homorhythmischen Sinngefüge zusammengeschlossen haben, wodurch sich auch wieder eine als 'homometrisch' zu bezeichnende Konkordanz im musikalischen Satz einstellt,

kommt es in den Takten 35–38 wiederum zur Ausbildung einer schlichten symmetrischen Viertaktgruppe, deren Halbtakte auf Alt und Sopran aufgeteilt sind. Sie korrespondiert tektonisch eindeutig mit der Viertaktgruppe, die den Solo-Komplex eingeleitet hatte. Diese Korrespondenz (bzw. Analogie) wird dadurch bekräftigt, daß an beide symmetrische Viertaktgruppen ein einzelstehender, rein instrumentaler Takt angehängt wird:



Nachdem sich in den Takten 37/38 in den Violinen (dem Vokalsatz überlagert) der Motivkomplex b ausgebildet hatte, wird im 'angehängten' T. 39 lediglich das Motiv y_2 im G-Dur-Dreiklang aufsteigend fortgesponnen, wodurch seine verkettende Funktion, auf die schon des öfteren hingewiesen wurde, entfaltet und in eine größere formale Dimension übertragen wird, da sich an T. 39 die autonome Großgruppe M (vgl. Satzschema und Notenbeispiele) anschließt.

Unter Bewahrung des Binnenschlußprinzips, der die Solo-Gruppe T. 23 – 39 insgesamt vom vorangegangenen chorischen Verlauf abhebt, gestaltet sich die Struktur der Periodik ausgesprochen differenziert. Es läßt sich eine Spannungskurve nachvollziehen, in der vom Einfachen zum Komplexeren und wieder zum Einfachen fortgeschritten wird. Innerhalb dieses Prozesses nehmen die Takte 33–34 ebenfalls eine exponierte Position ein (sie haben zwischen Komplexem und Einfachem eine vermittelnde oder auch ausgleichende Funktion), so daß ihr besonderer, harmonisch-motivisch gebildeter und im textlichen Zusammenhang bewußt werdender Ausdruckswert auch auf dieser Ebene des musikalischen Satzes betont wird. So sind die einzelnen Parameter des musikalischen Satzes im Hinblick auf eine bestimmte tektonische Absicht in äußerst subtiler Weise aufeinander bezogen.

In ähnlicher Weise wie uns in der 'Exposition' verschiedene Möglichkeiten des Chorsatzes in ihren unterschiedlichen Beziehungen zum Instrumentalsatz vor Augen standen, begegnen uns in der Solo-Gruppe unterschiedliche satztechnische Behandlungsweisen des solistischen Vokalsatzes, die von grundlegender Bedeutung für den Solo-Satz in den Missae breves an sich sind.

		solistischer Vokalsatz	Instrumentalsatz
1.	e (T.23 -26)	Im weitesten Sinn 'arioser' Satz einer einzelnen Solostimme. Tendenz zur schlichten, liedhaften, melodischen Gestaltgebung in entsprechendem periodischem Gewand (Diese Charakteristik muß nicht immer so deutlich ausgeprägt sein wie im vorl. Beispiel. Eine Tendenz in dieser Richtung ist jedoch stets unverkennbar.)	Ausbildung charakteristischer Begleitfiguration, meist auch einer Colla-Parte-Stimme.
2.	T.28 -32 e'	Imitatorischer (oder allgemein kontrapunktisch aufgelockerter) Satz	Colla-Parte-Stimmen oder Begleitfiguration
3.	T.33/ 34 b'	homorhythmische Blockbildung mehrerer Solostimmen. 'Chorischer' Ensemble-Satz.	Träger eines autonomen motivischen Sinngefüges.

Zwischen den Möglichkeiten des chorischen Vokalsatzes und den hier aufgeführten des solistischen Satzes im vokal-instrumentalen Verbund lassen sich einerseits deutliche Parallelen erkennen. So entspricht Möglichkeit 1 des solistischen Vokalsatzes Möglichkeit 3 des Chorsatzes, Möglichkeit 2 des solistischen Möglichkeit 4 des chorischen Vokalsatzes und Möglichkeit 3 des Solo-Satzes Möglichkeit 2 des Chorsatzes[28]. Jedoch existieren andererseits deutliche Divergenzen zwischen chorischer und solistischer Sphäre, die sich besonders deutlich an der erstgenannten Analogiebildung nachvollziehen und begründen lassen.

3. Ästhetische Betrachtungen zum chorischen und solistischen Vokalsatz

Trotz der im musikalischen Satz recht oft erkennbaren und auch in der Theorie des 18. Jahrhunderts beschriebenen Möglichkeit, daß die Oberstimme eines homorhythmischen oder nur wenig aufgelockerten Chorsatzes eine melodiöse bzw. kantable Gestalt besitzen kann, wäre die Sopran-Melodie (T. 23-26) kaum als Oberstimme eines Chorsatzes denkbar. Indem H. Chr. Koch den Chor gegen die Arie abgrenzt, geht er auf diese prinzipielle Divergenz zwischen solistischer und chorischer Sphäre ein:
"Das Chor unterscheidet sich von der Arie nicht allein dadurch, daß der Ausdruck einer bestimmten Empfindung von vielen Personen zugleich, die

entweder ein ganzes Volk, oder eine besondere Klasse desselben, eine ganze Kirchengemeinde u. dergl. vorstellen, dargestellt wird; sondern auch dadurch, daß seine melodischen Theile ganz anders beschaffen seyn müssen, als bey der Arie. Die melodischen Theile, aus welchen die Arie bestehet, müssen nothwendig völlig, und auf das bestimmteste ausgebildet seyn, weil sie die Empfindung einer einzigen Person enthalten, die diese Empfindung auf ihre eigene individuelle Art darstellt. Im Chore hingegen dürfen die melodischen Theile den höchsten Grad der Ausbildung nicht haben, weil sie die Darstellung der Empfindung einer ganzen Menge enthalten sollen; daher müssen die melodischen Theile des Chors sich mehr durch innere Kraft, als durch die höchste Ausbildung oder Feinheit des Ausdruckes auszeichnen."[29] Die ausdrucksbetonte Sicht und ästhetisch-normative Wertung musikalischer Sachverhalte, gleich welcher Natur sie auch sein mögen, die große Teile der Musiktheorie im 18. Jahrhundert - nicht nur H. Chr. Kochs - auszeichnet, vermag in diesem Fall den Sachverhalt sehr anschaulich zu erfassen. Die 'individuelle Art der Empfindung einer Person' im Sinne Kochs mag sich im solistischen Vokalsatz, d.h. in der melodischen Gestalt der Singstimme in differenzierter, aus heterogenen Bestandteilen gebildeter Rhythmik, in 'empfindsamen' Wendungen wie Seufzerfiguren u.ä., in emphatischen Figuren wie etwa großräumigen Intervallsprüngen oder auch Chromatik zeigen, sowie in Koloraturen, charakteristischen Gesangsmanieren bzw. - figuren, ebenso in deklamatorisch exponierten Pausen oder in Parlando-Passagen. Ebenso kommt direkt liedhaften Gestalten ebenfalls ein exponierter Ausdruckswert zu. Es sind eben jene melodischen Gestaltungsmittel, die in der Oper der Zeit von elementarer Bedeutung sind und diese Gattung maßgeblich prägen. Sie sind nicht in den Bereich des chorischen Vokalsatzes übertragbar, ohne daß ein ästhetisches Paradoxon entsteht[30]. Jedoch dringen diese "opernhaften" Gestaltungsmittel im Großen und Ganzen nur partiell in die Solo-Passagen der Gloria- und Credo-Sätze ein[31].

Die beschriebenen melodischen Gestaltungsmittel prägen so auch nur unter Vorbehalt die solistische Sopran-Zeile im vorliegenden Gloria. Im folgenden Abschnitt, wo diese im Solo-Quartett eingeführt wird, erfolgt mit der Anwendung der archaischen, polyphonen Technik (T. 28, Beisp. 4) gleichzeitig eine Differenzierung des empfindsamen Gestus der Sopran-Melodie im Sinne einer 'Entindividualisierung', um sich an die Begriffsbildung Kochs anzulehnen. Dieser Prozeß erscheint umso wirkungsvoller, als eine melodische Gestalt, in der die zentralen ästhetischen und theore-

tischen Normen des späten 18. Jahrhunderts (symmetrische Konzeption, einfacher, liedhafter Gestus) verwirklicht sind, mit der plakativ archaisch wirkenden Technik der Imitation gekoppelt sind. Möglicherweise ist hier noch die im alten konzertierenden Prinzip gründende satztechnische Verfahrensweise wirksam, die den Solo-Satz bevorzugterweise polyphon gestaltet[32].

Einerseits ist die von H. Chr. Koch vorgenommene Trennung von chorischer und solistischer Sphäre besonders hinsichtlich des solistischen Ensemble-Satzes zu differenzieren, in dem sich durchaus chorische Gestaltungsprinzipien manifestieren können. Andererseits dringen in den Chorsatz bisweilen vokalsolistische Gestaltungselemente ein. Eine Divergenz der Sphären, wie sie Koch vom Ausdruck her skizziert, ist jedoch auf jeden Fall gegeben und tragendes Element des Massensatzes Mozarts.

Die im vokalsolistischen Satz dargestellte Sphäre des 'Opernhaften' zeigt sich z.B. aufs deutlichste im Agnus Dei der Messe KV. 317[33]. Jedoch gerade diese Sphäre ist es - neben der der Instrumentalmusik -, die der Kirchenmusik Mozarts bis ins 20. Jahrhundert hinein Mißbilligung eingebracht hat. Abert sieht mit dem Eindringen dieser beiden Elemente in die Meßkomposition und zwar im historischen Kontext des Neapolitanismus einen Niedergang der Kirchenmusik gekommen. "In der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, namentlich ihres Hauptstückes, der Messe, bedeutet das Eingreifen der Neapolitaner einen raschen Abstieg von glorreicher Höhe. Stilistisch kennzeichnet sich diese Periode dadurch, daß sich neben dem Chorgesang und auf seine Kosten mehr und mehr der Sologesang vordrängt und auch der Anteil der Instrumente vergrößert und ausgebaut wird."[34] Die größte Gefahr des Sologesangs, der keineswegs a priori als 'unkirchlich' einzustufen sei, lag nach Abert darin, daß er für den Komponisten die Versuchung in sich barg "mit ihren eigenen, subjektiven Empfindungen aus dem kirchlichen Allgemeingefühl herauszutreten."[35] Besonders habe demzufolge der 'Chorgesang' in der neapolitanischen Messe gelitten, dessen Idealzustand Abert im kontrapunktischen Satz sieht. "Die Erinnerung an die alte Bedeutung der Kontrapunktik wirkte zwar auch jetzt noch in den ständigen Chorfugen nach, aber diese Fugen sind farblos in ihren Themen und trocken in der Ausführung; an die Stelle des reichen organischen Lebens ist das tote Handwerk getreten, und viele davon sind lediglich die Erzeugnisse eines gedankenlosen Klebens an einem kaum mehr ver-

standenen Brauch."[36] Der Tatsache, daß die fürsterzbischöfliche Kapelle in Salzburg einen guten Chor besaß, hält Abert zugute, daß der Chorsatz in Mozarts Messen mehr Raum einnimmt als bei manchem seiner Zeitgenossen. "Für die Beurteilung von Mozarts Salzburger Kirchenmusik im allgemeinen ist zu berücksichtigen, daß ihm im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen ein wohlgeschulter, in langjähriger Tradition ausgebildeter Chor zur Verfügung stand. Dieser Tatsache, aus der schon Eberlin beträchtlichen Nutzen gezogen hatte, haben wir es zu verdanken, daß auch Mozart, so große Zugeständnisse er dem Sologesang und der Instrumentalmusik auch machte, doch die alte herrschende Stellung des Chores in der Kirchenmusik nicht angetastet hat. Hätte er für einen damaligen Durchschnittschor mit einer oder zwei Sopranstimmen schreiben müssen, so hätten auch in seinen Messen usw. Solisten und Instrumente unfehlbar das Heft an sich gerissen."[37]

Bezeichnenderweise möchte Abert den 'objektiven Ausdruck eines kirchlichen Allgemeingefühls' hauptsächlich im chorischen Gesang verwirklicht sehen, wobei er sich in ganz auffälliger Weise den 'Chorbegriff' zu eigen macht, wie er sich in der Theorie Heinrich Christoph Kochs darstellt. Abert verkennt jedoch, daß eine Forderung nach Objektivität in der Darstellung der liturgischen Texte, die nicht nur er im kontrapunktischen Chorsatz am ehesten gegeben sieht, im Grunde dem Musikbegriff des 18. Jahrhunderts widerspricht, der im 'Ausdruck der Empfindungen' den 'Endzweck' jeder Musik begreift. So sieht ihn Koch auch in den Chören der 'galanten Schreibweise', wenngleich unter gewissen einschränkenden Voraussetzungen, die sich hauptsächlich auf die Individualität der Empfindung und daraus resultierend auf die melodisch-subtile Art der Darstellung beziehen, verwirklicht. In seiner Beschreibung der Chöre in der 'strengen oder gebundenen Schreibart' ist hingegen an keiner Stelle vom 'Ausdruck der Empfindungen' die Rede, und wie oder auf welcher Ebene des musikalischen Satzes sie sich dort darstellt.

4. Die Fuge in der ästhetischen und theoretischen Reflexion des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Koch weist der Chorfuge folgenden Stellenwert zu:
"Der Text zu dieser Art der Chöre ist gemeiniglich eine Stelle aus der Bibel, die so beschaffen ist, daß sie schicklich von vielen Personen zu-

gleich gesungen werden kann; wie z.B. in Grauns Tod Jesu die Fuge über das Dictum: Christus hat uns ein Fürbild gelassen, usw."[38] Auch hinsichtlich der Kompositionstechnik betont Koch die Sonderstellung der Fuge.

"Die Fuge erfordert eine von allen anderen Tonstücken abweichende Einrichtung, und wird nach Regeln behandelt, die ihr ganz allein eigenthümlich sind. Derjenige angehende Tonsetzer, dem daran gelegen ist, in das Innerste der Setzkunst einzudringen, muß nothwendig, nachdem er einige Fortschritte in der freyen Schreibart gemacht hat, sich eine gründliche Erkenntnis der Fuge zu erwerben suchen "[39] Das Bewußtsein von der im Grunde archaischen Qualität der Fuge, die sowohl den Habitus des Ausdrucks als auch den der Satztechnik prägt, schwingt in diesen Sätzen deutlich mit. Die Forderung nach gründlichem Studium der Fugenkomposition erklärt sich in erster Linie aus dem Streben nach einer diffusen theoretischen Beflissenheit. Geradezu zwanghafte satztechnische Beflissenheit und demzufolge Starrheit des allgemeinen musikalischen Erscheinungsbildes im Kontext der übrigen Formen charakterisiert im Grunde auch die Fugenkompositionen der frühen Missae longae Mozarts (KV. 66 und KV. 139)[40].

Die Tatsache, daß die Fuge in der Kirchenmusik bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ihren festen Platz hatte, bedeutet keinesfalls von vornherein, daß eine entsprechend lange und ungebrochene Tradition der Fuge wie überhaupt des kontrapunktischen Satzes bestand. St. Kunze weist in seiner Studie,"Anton Reichas Entwurf einer phrasierten Fuge"[41], darauf hin, daß schon Moritz Hauptmann in seinen Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge (1841) die Ansicht vertritt, daß mit Johann Sebastian Bach die "historische Periode der Fuge" abgeschlossen sei oder sich zumindest dem Ende neige. " bald nach ihm tritt in diese Kunstart an die Stelle lebendiger Production eine gewisse Herkömmlichkeit, ein blos formales Wesen, dem die nährende Wurzel entzogen ist."[42] Nach Kunzes Ansicht sind Wandlungen der musikalischen und soziologischen Grundlagen des Komponierens seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts für die Erstarrung der Fugentradition verantwortlich. "... der musikalische Satz der Vorklassiker ließ sich seit der allmählichen Lösung vom generalbaßgebundenen Komponieren mit der Technik und dem Geist der Fuge nicht mehr vereinbaren. Das aus vergangener Zeit weitergeschleppte Lehrgebäude, das den Kontakt zur aktuellen lebendigen Komposition und ihrer Bestimmung weitgehend verloren hatte, führte nach und nach zur Schulfuge, die entweder einen bestimmten

Stil musikalisch konserviert oder überhaupt von historisch gänzlich indifferenter Faktur ist."[43] Reicha selbst gehe davon aus "daß die Technik der Fuge sich konträr zu einem Satz verhält, der auf der Kadenz als geschlossenem Ablauf, auf metrischer und motivischer Responsion, auf dem Taktprinzip im Sinne einer metrisch-harmonischen Ordnung der Takte und der Taktgewichte, auf dem Prinzip des periodisch erfundenen Melodiebaus, auf dem Begriff des Themas im Sinne eines zwar mehrgliedrigen doch auch tonal geschlossenen Gebildes sowie auf einer gegenüber dem Generalbaß neuen Funktion des harmonischen Ablaufs beruht, der nicht primär als ein reales Stimmgefüge verstanden wird."[44] Im Bestreben, das Prinzip der Fuge mit jenen musikalischen Prinzipien, die spezifische Merkmale des klassischen Satzes bzw. des musikalischen Satzes des späten 18. Jahrhunderts darstellen, zu verbinden, entwirft Reicha die 'phrasierte Fuge', deren Neuheit nach Kunze darin besteht, "daß heterogene und zu abstrakten Lehrbegriffen erstarrte satztechnische Gegebenheiten und Verfahrensweisen, nämlich Fugentechnik, Periodenbau (d.h. das Denken in melodisch-harmonisch geschlossenen, auf Taktsymmetrien gegründeten Formen) und Modulationstechnik (vornehmlich mit der Sequenz als archaisierendes Element) eine - man darf wohl sagen - widersinnige Verbindung eingegangen sind."[45] Weiterhin stellt Kunze fest:
"Reichas Bemühung um diesen Ausgleich erfolgte im Anschluß an Werke von Haydn und Mozart. Die praktische Exemplifizierung dieser Idee führte indessen zu eigentümlich zwitterhaften Gebilden, die man weder als eigentliche Kompositionen noch als Schulbeispiele etwa im Sinne der Schulfuge ansprechen kann. Sie muten an wie Karrikaturen zu den Lösungen der Klassiker. Ein tiefes Mißverständnis derjenigen Kompositionen der Klassiker, auf die sich Reicha beruft, scheint hier zu walten, ... Dieses Mißverständnis beruht vor allem darauf, daß Reicha der Blick dafür fehlte, daß die Fuge und allgemein kontrapunktische Techniken, um von neuem Gehalt oder im Sinne Beethovens mit einem 'poetischen Element' erfüllt zu werden, eine untrennbare Union mit einer lebendigen Gattung eingehen (z.B. Finale, Ouverture) oder sich neu konstituieren mußten, indem sie bestimmte Aufgaben im Bau eines musikalischen Werkes übernahmen (etwa in der Durchführung)."[46]

Die ästhetische Erkenntnis und theoretische Definition der Fuge als archaisches und in einigen Bereichen (z.B. Kirchenmusik) mehr oder weniger

'mitgeschlepptes' Relikt der erstarrten Tradition des kontrapunktischen Satzes, erfolgt in voller Konsequenz erst in der Musiktheorie bzw. in der Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts. Der zugrunde liegende 'ästhetische Konflikt' ist jedoch schon seit der Musik der Vorklassik gegeben und hauptsächlich im Werk der Wiener Klassiker Gegenstand bewußter Auseinandersetzung in der Ebene der Komposition[47]. Im Messen-Oeuvre Mozarts zeigt sich eine derartige Auseinandersetzung zum ersten Mal in der "Cum sancto spiritu" - Fuge des Gloria der Messe KV. 167, ganz besonders aber in der Schlußfuge des vorliegenden Gloria-Satzes. Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung ist jedoch hier nicht nur die Form bzw. das Prinzip der Fuge, sondern vielmehr der chorische Vokalsatz im Spektrum aller vokaler Darstellungsmittel des liturgischen Textes schlechthin, und zwar in ihrem spezifischen Verhältnis zum instrumentalen Bereich des musikalischen Satzes.

Die kompositorischen Neuerungen und Wandlungen, die sich seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zu entwickeln begannen, wirkten sich in erster Linie im rein instrumentalen sowie im vokalsolistischen Bereich aus, indem sie in ersterem existente Gattungen neu begründeten und teilweise aus ihrer vokalen Gebundenheit lösten (Opern-Sinfonia → Sinfonie) oder gar die Entstehung einer neuen Gattung, des Streichquartetts, ermöglichten. Außer den von Kunze (wenn auch in anderem Zusammenhang) aufgeführten neuen Elementen und Prinzipien hat etwa auch die Entwicklung neuer, teilweise auch die Entfaltung schon vorhandener instrumental-idiomatischer Sinngebilde (z.B. orchestrale Klangfiguren, instrumentale Motivik) an diesen Prozessen teil. Im hauptsächlich vokalsolistisch definierten Bereich der Oper führt die neu entwickelte Fähigkeit der Musik, Affekte differenziert und in stetem 'lebendigem' Wandel darzustellen, zu der Möglichkeit, Personen musikalisch als individuell (Koch!) empfindende Wesen zu charakterisieren (nicht wie in der Barock-Oper als affektiv standardisierte und nicht wandelbare Typen) und sie in ein neues dramatisches Konzept einzubeziehen. In dieser, hier gewiß nur oberflächlich und pauschal charakterisierten, musikalischen und musikdramatischen Konzeption der Oper im späteren 18. Jahrhundert nimmt demzufolge auch der Chor eine Ausnahmestellung ein, auf die auch im Artikel 'Chor' in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste hingewiesen wird[48].

Im chorischen Vokalsatz (sei er homophon oder polyphon) vollziehen sich keine vergleichbaren Innovationen. Er hat lediglich mittelbar an jenen Wandlungen und Erneuerungen teil, die sich im rein instrumentalen sowie im vokalsolistischen Bereich vollziehen. So wird einerseits das Prinzip des (weitgehend) homorhythmischen Chorsatzes, das im konzertierenden Stil, und zwar nicht nur im Bereich der frühen konzertierenden Messe im Kontrast mit kontrapunktischen Strukturen eine autonome Gestaltungskomponente war, dahingehend 'weiterentwickelt', daß einem homorhythmischen Chorsatz eine autonome instrumentale Bedeutungsebene beigeordnet wird, in der sich die neuen Darstellungsmittel der Instrumentalmusik (orchestrale Klangfiguration, instrumentale Motivik) konkretisieren können. Andererseits können in der melodietragenden Ebene eines homophonen Chorsatzes immanent vokalsolistische Gestaltungsprinzipien zum Tragen kommen, ohne daß diese jedoch dort in vollster Konsequenz realisiert werden könnten[49].

5. Analyse der Cum sancto-Fuge des Gloria-Satzes KV. 262

In der 'Exposition' des vorliegenden Gloria-Satzes der Messe KV. 262 kombiniert Mozart die verschiedenen chorischen Gestaltungsprinzipien. Im folgenden (ersten) Teil der 'ersten Durchführung' entfaltet er das in Gestalt b exponierte Prinzip (homorhythmischer Vokalsatz plus autonome motivische Ebene im instrumentalen Bereich). Im anschließenden solistischen Teil der ersten Durchführung tritt die Funktion des instrumentalen Bereichs vor der 'modernen' Plastizität des Vokalsatzes in den Hintergrund und tritt hauptsächlich in Überleitungspartien mit eigener motivischer Gestaltgebung hervor. Dieser Bedeutungswandel des instrumentalen Bereichs, dessen äußerst subtile satztechnische Konkretisierung dargestellt wurde, tritt bei gleicher motivischer Grundlage umso deutlicher hervor. Diese unterschiedliche Entfaltung des gleichen motivischen Materials erhält ihrerseits dadurch einen besonderen Stellenwert, daß überraschenderweise auf eine Motivkonfiguration zurückgegriffen wird, deren spätere Bedeutung bei ihrem erstmaligen Erscheinen im Gestaltenspektrum der 'Exposition' keineswegs auf irgendeine Weise 'erahnt' werden kann.

In der 'zweiten Durchführung' vollzieht sich nun ein Prozeß, der vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Erörterungen paradox, zugleich aber

äußerst beziehungsreich erscheint: Der originär-instrumentale, einem stereotyp-homophonen Chorsatz bei- und gleichgeordnete instrumentale Motivkomplex b wird in einen kontrapunktischen Vokalsatz mit eindeutig fugenhaften Gepräge (im wahrsten Sinne des Wortes:) verwandelt (vgl. Gegenüberstellung der Beispiele 8 und 9 in II, S. 45). Einerseits greift Mozart damit ein formal-satztechnisches Modell des Messensatzes auf, dessen Ursprung in der neapolitanischen Satzkonzeption dargestellt wurde. Und so stehen an der entsprechenden Stelle vieler Gloria-Sätze von Zeitgenossen Mozarts eben jene steif-archaischen Fugen-Gebilde, die von jener schulmäßigen Beflissenheit Zeugnis ablegen, die sich auch in der theoretischen Erörterung des 'gebundenen Satzes' in der Theorie H. Chr. Kochs äußert. Andererseits vervollständigt Mozart mit dieser 'Fuge'[50] das Spektrum vokaler Gestaltungsmöglichkeiten[51]. Während jedoch alle anderen Arten vokalen Gestaltens im chorischen und solistischen Bereich auf irgend eine Weise mit den Neuerungen der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verbinden waren, muß es nun zu einem Konflikt kommen. Und im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen macht Mozart diesen Konflikt zum Gegenstand seiner Fugenkomposition, und zwar nicht nur im vorliegenden Gloria. Die grundlegende Konfliktsituation, aus der heraus sich im Verlauf der 'Fuge' eine Fülle von Prozessen entwickelt, wird durch diese Transformation eines instrumentalen Sinngebildes in einen kontrapunktischen Vokalsatz geschaffen.

Außer den Chorstimmen hat am Beginn der 'Fuge' (T. 83ff.) lediglich der Generalbaß am musikalischen Satz teil, dessen melodischer Verlauf sich an der jeweils tiefsten Stimme orientiert (Beisp. 9)[52]. Analog dem instrumentalen Komplex b gründet die Struktur des Vokalsatzes in den Takten 83-84 (85) in einer Taktrepetition. Statt der Folge x - x' erscheint jedoch zweimal die Motivvariante x'. In ihr nimmt der polyphone Satz seinen Ausgang: Der Tenor trägt x'in T. 83 (im Sinne eines ersten Fugen-Subjektes) vor. Dem originären instrumentalen Motivkomplex b aufs genaueste entsprechend formuliert der Alt Motiv y_1 (im Sinne eines zweiten Fugen-Subjektes). Von ganz wesentlicher Bedeutung ist nun jedoch, daß der ursprünglich als motivischer Zusammenhang (= y_{1-2}) gegebene melodische Verlauf im polyphonen Vokalsatz dergestalt aufgespalten ist, daß der Sopran, mit dem Alt (= y_1) (wenn auch nur kurz) polyphon überlagert, gemäß der originären Motivkonfiguration mit Motiv y_2 (im Sinne

eines dritten Fugen-Subjektes) einsetzt. Die Leittonpendelbewegung wird melodisch frei fortgeführt. Am Beginn (1. Achtel) von T. 85 ist der motivisch in b gründende stimmige Verlauf abgeschlossen. Es kommt im folgenden zu einer Schlußbildung in der Dominanttonart, wobei sich eine synkopische Vorhaltsdissonanz bildet. Die Stimmen schließen gemeinsam in der Taktmitte (3. Viertel) von T. 85. Auf dem vierten Viertel dieses Taktes setzt nun der Baß mit x' ein, also in Relation zu T. 83 um zwei Viertel im Takt verschoben! Der weitere stimmig-motivische Verlauf gestaltet sich analog dem Beginn der 'Fuge'. Der Tenor schafft mit einem deklamatorisch exponierten synkopischen Quintsprungmotiv eine Verkettung der Komplexe. Dieses Motiv e erhält im weiteren Verlauf der 'Fuge' eigenständige Bedeutung. Der kleine Buchstabe e soll die Einschub-Funktion dieses Motivs ausdrücken.

Faßt man T. 83 als ganzen, wenn auch unvollständigen Takt auf, so bildet sich im musikalischen Satz ein drei Takte umfassender Komplex aus, der in den Notenbeispielen ungeachtet der stimmig-kontrapunktischen Struktur mit dem Begriff 'Block' bezeichnet wurde. Mit blockhaft soll nicht die stimmige Struktur des Komplexes bezeichnet werden, sondern vielmehr dessen im Grunde recht stereotype kompositorische Verwendung im Laufe der 'Fuge', wo er in der originären Gestalt zwölfmal erscheint, wobei lediglich die harmonische Stufe, die Einsatzfolge der jeweils verwendeten Chorstimmen sowie der instrumentale Anteil unterschiedlich ist (vgl. auch Satzschema). In den Takten 83-95 (vgl. II, S. 45 Beisp. 9-11; sie geben den kontinuierlichen Verlauf T. 83-97 wieder) erscheint der Block fünfmal unmittelbar, d.h. ohne Zwischenspiel nacheinander, wobei sich die dreitaktigen Gebilde jeweils um zwei Viertel überlagern. Die periodische Struktur läßt sich in diesem Sinne folgendermaßen skizzieren:

|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|
|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2

Es ist jedoch genauso möglich, den Block als ein zweieinhalb Takte umfassendes, auftaktig beginnendes Gebilde zu definieren. Es ergibt sich so eine Folge sich nicht überlappender, sondern lediglich verketteter (durch e') Taktgruppen: |1 2 3 4|1 2 3 4|1 2|1 2 3 4|1 2 3 4|1 2|1 2 3 4| usw. Diese Ambivalenz ist schon dem originären instrumentalen Sinngebilde b eigen. Sie ist jedoch in der 'Exposition' und der 'ersten Durchführung' in dem Sinne metrisch geklärt bzw. bestimmt, daß b - in formal wie inhaltlich deutlich getrennten Regionen - eine unterschiedliche Stellung im 4/4-Takt hat, wobei sich einmal Schlüsse auf dem Taktbeginn, zum

anderen Binnenschlüsse bilden. Hier, in der 'Fuge', sind beide Möglichkeiten in steter Abfolge miteinander gekoppelt. Die Verschiebung des Motivkomplexes im Takt hat in der 'Fuge' einen völlig anderen Stellenwert als in der 'ersten Durchführung'. Während sie dort mit einer 'Umbildung' der vokalen Melodiegestaltung, in der sich, einhergehend mit der Verwendung von Solo-Stimmen, eine in einfachen symmetrischen Dimensionen pulsierende liedhafte Gestaltgebung im Satz konsolidierte, verbunden war, ist sie nunmehr im kontrapunktischen Satz begründet, in dem Motivverlagerungen, bedingt durch stimmführungstechnische Gegebenheiten (z.B. Engführung) stets auftraten (Et vitam-Fuge der Missa St. Henrici von H. F. Biber, 1701), z.B.:

Dieses Beispiel ist willkürlich herausgegriffen. Es ließe sich eine Fülle weiterer finden, und zwar keineswegs nur im kontrapunktischen Satz der österreichischen Messen-Sätze. Im kontrapunktischen Satz ergeben sich derartigen Verschiebungen zum einen aus dem in der artifiziellen Absicht dieses Satzes begründeten Bestreben, durch die verschiedenartigen 'Überlagerungen' linear-melodischer Verläufe neue kontrapunktische Zusammenhänge entstehen zu lassen. In einem Satz, in dem das Denken in symmetrischen Taktproportionen nicht die Grundlage des Gestaltens bildet, ergibt sich eine solche Motivverlagerung auch daraus, daß in zusammengesetzten Taktarten mehr oder weniger willkürlich Taktanfangs- und Binnenschlüsse wechseln können. Letzteres bildet einen grundlegenden Wesenszug des 'alten' kontrapunktischen bzw. des direkt fugierten Satzes, das z.B. auch im Bewußtsein Reichas seinen archaischen Charakter, dessen Überwindung er anstrebt, prägt. Dadurch, daß Mozart ein und denselben motivisch-stimmigen 'Block' kontinuierlich und im Grunde in recht stereotyper Weise im Takt 'hin- und her-schiebt', scheint er eine überspitzte Darstellung dieser archaischen Verfahrensweise zu beabsichtigen.

Jedoch entspricht diese Überzeichnung einer archaischen satztechnischen Verfahrensweise, besonders nachdem sie, übertragen in den 'modernen Satz' ('1. Durchführung'), eine der Zeit adäquate Legitimation erfahren hatte, der Grundtendenz dieser 'Fuge', deren Ziel eine bewußte Verfremdung

und letztlich die Überwindung der Fugentechnik ist, die in diesem textlichen Zusammenhang des Gloria im Messensatz mehr oder weniger zwanghaft mitgeschleppt wurde. Dieser Prozeß stellt sich einmal in bewußt stereotyper Anwendung archaischer Techniken und satztechnischer Prinzipien dar, besonders aber in der beschriebenen thematisch-satztechnischen Grundlegung der 'Fuge'[53]. Ihr liegen folgende Ableitungs- und Umformungsprozesse zugrunde:

1. Aus der Motivkonfiguration b, die ursprünglich als autonome instrumentale Bedeutungsebene einem uniformen, homorhythmischen Chorsatz bei- bzw. gleichgeordnet ist und ihn auf diese Weise kompositorisch legitimiert, wird ein kontrapunktischer Satz abgeleitet, der den Anschein einer Fuge mit drei Subjekten erweckt.
2. Bei diesem AbleitungsprozeB, bei dem das Gerüst der Motivkonfiguration erhalten bleibt, werden zwei Motive, x und z, des Motivspektrums (x, x', y_{1-2} und z) nicht verwendet. Die Gründe dieser Aussparung sind offensichtlich: Das fanfarenartige Tonrepetitionsmotiv z ist rein instrumentaler (idiomatischer) Natur und im vokalen Bereich nicht vorstellbar. Die Drehfigur x würde, was auch für z gilt, den intendierten, langsameren Bewegungshabitus des polyphonen Satzes, dem ebenfalls eine exponierte archaische Qualität zukommt, empfindlich und im Grunde stilwidrig stören. Dem Motiv x' kommt in dieser (im Sinne eines ersten Fugen-Subjektes) isolierten Stellung eine exponierte archaische Qualität zu, da in seinem melodischen Habitus ganz auffällig das auf melodischen Ausgleich zielende Ideal der Melodiebildung des Stile antico verwirklicht ist: fallender Quintsprung - diatonische Gegenbewegung. Diese Qualität kommt im akkordischen Satz des originären instrumental-vokalen Sinngebildes (T.5,6) nicht zum Tragen.

3. Definiert man den homophonen Satz wie H. Chr. Koch als "einen solchen Satz, in welchem nur eine einzige Stimme den Charakter einer Hauptstimme behauptet, und welcher die übrigen dabey vorhandenen Stimmen bloß zur Begleitung dienen"[54], so vermag dieser Begriff kaum der Gestalt des instrumentalen Sinngefüges b T. 5/6 und seinen Modifikationen in der 'ersten Durchführung' gerecht zu werden. Ebensowenig vermag dies in vollster Konsequenz sein Begriff der "polyphonischen Schreibart": "Man ver-

stehet darunter ein Tonstück, in welchem mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten, ..."[55]. Es kann als ein charakteristisches Signum des Wiener klassischen Satzes angesehen werden, daß er sich oft der alternativen Benennung Homophonie/Polyphonie widersetzt, worauf z.B. auch Eggebrecht im Artikel 'Polyphonie' im Sachteil des Riemann-Musiklexikons aufmerksam macht, indem er auf die kompositorischen Erscheinungen des 'Obligaten Akkompagnements' und der 'Durchbrochenen Arbeit' verweist[56]. Und gerade diese Begriffe vermögen Gestalt und Struktur der Motivkonfiguration b in ihren wesentlichen Zügen zu erfassen. In ganz evidenter Weise ist z.B. die Definition des 'obligaten Akkompagnements', wie sie im Sachteil des Riemann-Lexikons gegeben wird, auf die instrumentale Motivkonfiguration b beziehbar, gleich in welchem Verhältnis zum Vokalsatz, dem sie als autonome Bedeutungsebene beigeordnet ist, sie sich auch befindet: "In dem neuen, differenzierten und reicher Ausdrucksnuancen fähigen Instrumentalstil, in dem die scharfe Trennung zwischen Melodie und Begleitung aufgehoben ist, kann die Hauptstimme überall im Satz liegen und wird oft auf verschiedene Stimmen verteilt (Durchbrochene Arbeit); jedes Partikel des Satzes kann zu einem obligaten, d.h. unerläßlich, auch thematisch bezogenen Bestandteil des Ganzen werden."[57] Zwar ist es im vorliegenden Beispiel im wesentlichen nur der Streichersatz, in dem sich die motivischen Vorgänge darstellen, jedoch ist die angesprochene verschiedenartige Verteilung von melodisch-motivischen Verläufen deutlich nachvollziehbar. Im 'durchbrochenen Sinn' verhalten sich etwa die Motive x (in der 2. Violine) und y in der ersten Violine zueinander. Sie sind ohne weiteres innerhalb eines einstimmigen melodischen Verlaufs gekoppelt vorstellbar.

Eine derartige Kopplung, allerdings von x' und y, findet sich an einer Stelle der 'Fuge' (1. Violine). Allerdings findet dort die Kopplung erst im zweiten, d.h. im Wiederholungstakt von b statt, wodurch die im Grunde stereotype Verfahrensweise der Taktrepetition relativiert wird:

Als scheinbar sekundäres Partikel, das jedoch im weiteren Verlauf zum 'obligaten' Bestandteil des Satzes wird, steht uns in b das Motiv z vor Augen, das bei seinem ersten Erscheinen (T.5/6) eher wie ein akzidentieller metrischer Akzent, der die Schlußbildung (D-T) fanfarenartig betont,

wirkt. Trotz dieser stimmig-motivischen Differenziertheit von b ist sein Charakter als homophones Gebilde allein schon durch die zugrundeliegende, eine Kadenz beschreibende Akkordfolge determiniert (T S D T). Nicht zuletzt dieses plakative funktional-harmonische Gerüst relativiert den Aspekt der Linearität des 'Blockes' in der Fuge'.

Charakteristisches Signum des alten, linear gebauten Satzes ist es, daß sich der Zusammenklang aus der Stimmführung ergibt und nicht, daß eine stimmige Struktur eine präexistente, funktional zusammenhängende Akkordfolge vertikal und auch horizontal (polyrhythmisch) aufgliedert. In diesem Zusammenhang macht Eggebrecht im genannten Artikel darauf aufmerksam, daß "erst seit dem Vordringen des funktional-harmonischen Melodie- und Akkordsatzes in der Vorklassik und der Spaltung der Satzlehre in Harmonie- und Kontrapunktlehre ... die Gegenüberstellung von Homophonie und Polyphonie" datiert[58]. Auf die theoretisch-ästhetische und praktisch-kompositorische Unvereinbarkeit dieser heterogenen Sphären hatten wir in Anlehnung an Kunze hingewiesen. Das Prinzip des kontrapunktischen Satzes geht eben in der kompositorischen Erscheinung des 'obligaten Akkompagnements' auf, wenn auch in einer Weise, die ein grundlegendes Prinzip des 'alten' kontrapunktischen Satzes, die melodisch-harmonische Linearität, weitgehend ausklammert. Guido Adler, der im obligaten Akkompagnement eine "Einheitsvorstellung" erblickt, in dem alle Stimmvereinigungen zugelassen seien ("Einerlei ob homophon, ob polyphonierend, ob stellenweise fugato oder fugiert ...")kommt im Zusammenhang mit den Quintetten W. A. Mozarts zu folgender Feststellung, wobei er sich mit Herrmann Aberts Analysen auseinandersetzt: "Nur wird in der Literatur noch immer der 'kontrapunktische Stil' dieser Schreibart von dem 'homophonen' schroff geschieden, während, wie hier erwiesen wird, die mehrstimmige Behandlung unter einem Gesichtspunkt zusammengefaßt werden muß. Es genügt nicht, zu sagen: 'im bekannten kontrapunktischen Stil', denn mittels kontrapunktischer Mittel ist hier etwas anderes, Neues, Eigenartiges entstanden."[59]

Diese 'neue' Art kontrapunktischen Satzes innerhalb der 'Einheitsvorstellung' des obligaten Akkompagnements steht uns auch in dem motivischen Sinnzusammenhang b vor Augen. Ein funktional-harmonischer Akkordsatz, der sich in T.5/6 sowie im entsprechenden Teil der '1. Durchführung", besonders deutlich im Chorsatz manifestiert, ist in verschiedenen Schichten des Instrumentalsatzes mit motivischen Gestalten durchdrungen, die

sich teilweise polyphon überlagern[60]. So ist der zweistimmige Satz, den Mozart der 'Fuge' zugrunde legt und durch einen Kunstgriff zu einem dreistimmigen erweitert, als stimmiges bzw. kontrapunktisches Gebilde in b nur mittelbar gegeben, und zwar im Sinne von Oberstimme und Baß (er definiert lediglich die Umkehrungen der Akkorde) einer kadenzierenden Akkordfolge, wobei beide melodische Linien konkrete Motive enthalten.

Das isolierte Intervall e - a (=x') suggeriert am Beginn der Fuge (im Gegensatz zur Drehfigur x) in T. 5 harmonische Indifferenz. Indem es nach a-moll verweist (nach deutlichem orchestralem Schluß in C-Dur auf dem ersten Taktteil) entsteht ein zusätzlicher, immanent klanglicher Archaismus. x', auf dessen archaisierende melodische Gestalt schon hingewiesen wurde, bedingt jedoch keine Änderung des zugrundeliegenden satztechnischen und harmonischen Gerüsts, es schafft lediglich eine 'archaische Kolorierung' und zwar sowohl in harmonischer, melodischer und kontrapunktischer Hinsicht.

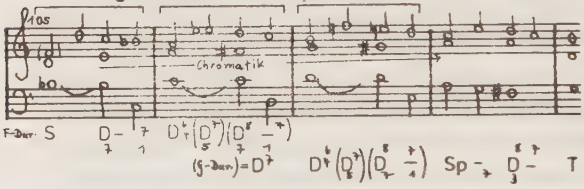
Dieser 'schein-zweistimmige ' Satz, der das Ergebnis von Isolationsprozessen ist, die auf eine überstilisierte Betonung von im Grunde wesensfremden Elementen abzielen, wird mit Hilfe eines extraordinären Kunstgriffs in einen dreistimmigen verwandelt: durch die polyphone Aufspaltung einer einstimmigen Linie (y_1-y_2) in zwei, jedoch wiederum nur scheinbar, bzw. mittelbar gegebene selbständige stimmige Verläufe. Indem Mozart so verfährt, entfaltet er keineswegs eine der motivischen Konfiguration y_{1-2} immanente polyphone Struktur. Vielmehr handelt es sich dabei auch um eine auf Überstilisierung abzielende kontrapunktische Isolierung und Fortspinnung einer Wendung, deren Funktion ursprünglich als eine metrisch-verkettende definiert werden konnte, da sie Pausen im Vokalsatz durch eine Leittonpendelbewegung überbrückte. Weiter bewirkte sie im ursorünglich homorhythmischen Verbund mit zweiter Violine und Instrumentalbaß eine melodische und harmonische Auflockerung des T-Dreiklangs auf dem ersten und zweiten Taktteil. Motiv y_2 steht uns somit in R_1 insgesamt als integrierter Bestandteil eines homophonen, akkordisch-funktionalen Satzes vor Augen.

4. Der stereotypen Taktrepetition, die in einem Satz, der so exponiert sin archaisch-kontrapunktisches Gepräge 'vorführt', ausgesprochen widersinnig erscheint, da sie jeder Linearität spottet, wird ein zwei Viertel umfassendes Glied angehängt in dem - ebenfalls widersinnig exponiert und unvermittelt 'hingestellt' - ein standardisierter satztechnischer Topos der vergangenen kontrapunktischen Tradition erscheint: die Synkopen-Dissonanz. Archaisch, jedoch wiederum eher skurril überformt, wirkt auch die synkopische Wendung e, die, motivisch korrespondierend mit der Synkopen-Dissonanz, die Aufgabe hat, die einzelnen 'Blöcke' zu verbinden und somit die ständige harmonische und melodische Schlußbildung von drei Stimmen, die ebenfalls einem linearen Empfinden, wie es uns in der barocken Fuge vor Augen steht, widerspricht, zu überbrücken. Der arabeske synkopische Quintsprung abwärts, dem ein Quintsprung aufwärts vorausgeht, betont jedoch eher die Zäsur als daß er sie nivelliert[61]. Also auch hier läßt sich eine bewußte Tendenz zur Verfremdung linearer Prinzipien durch entstellte, isolierte und im Grunde widersinnige Darstellung oder Verwendung von Elementen des traditionellen Kontrapunktischen Satzes konstatieren.

Als geradezu extrem widersinnig ist die stete Folge von Taktrepetitionen, bzw. der Wiederholung einer stereotypen Akkordfolge innerhalb zweier Takte, die durch die polyphone Struktur des Vokalsatzes in ihrer statischen Wirkung kaum abgeschwächt wird, anzusehen. Dieses retardierende Element, das im homophonen Kontext der 'Exposition' tektonisch begründet war (Verkürzung der Ereignisdimensionen), durchdringt den ganzen Fugenverlauf. Jedoch kommt es zweimal zur Entfaltung einer 'harmonischen Bewegung' in Gestalt von Sequenzen, die ihrerseits mit dem retardierenden Moment der Taktrepetition in unmittelbarem und allzu plakativem Kontrast steht (vgl. II, S. 46, Beisp. 12 und 13).

Im ersten der genannten Beispiele kommt es nach der retardierenden Repetition des b-Komplexes in e-moll (T. 99-101, 2. Viertel) zu einer plötzlich - und gegen jede Erwartung einsetzenden - sequenzierenden Absenkung desselben über d-moll nach C-Dur. Sie vollzieht sich - aus melodisch-motivischer Perspektive betrachtet - schlicht dadurch, daß die für das Motiv x' charakteristische fallende Quinte (Sopran) zu einer Sexte erweitert wird (zum ersten Mal in T. 101). Es klingt ein wenig 'stolpernd' und mutet fast wie ein Versehen an, wie Mozart die Pfade

funktionaler Akkordik, die sich insgesamt doch so überdeutlich manifestieren, verläßt. C-Dur erhält nun überraschenderweise wieder eine funktionale Bedeutung, indem es Dominante zu F-Dur wird. Eben auf dieser funktional konsolidierten Stufe kommt es wieder zur Manifestation des retardierenden Moments in Gestalt der charakteristischen Taktrepetition (T. 104-105, zweites der genannten Beispiele). Es setzt jedoch sogleich wieder eine sequenzierende Fortschreitung ein (T. 105-106). Diesmal ist lediglich die Motivverbindung y_1-z sowie die im polyphonen Satz gegebene Fortführung von y_1 in eine Sequenz einbezogen, die sich folgendermaßen skizzieren läßt:



Die Taktstriche bezeichnen sequenzierte Einheiten, im mus. Satz entsprechen sie Halbtakten. (Vgl. II, S. 46 Beisp. 13)

Ähnlich wie im vorangegangenen Sequenzabschnitt findet auch hier wiederum eine motivisch-melodische Modifikation statt, die besondere harmonische Vorgänge impliziert. Die steigende Terz des Motivs y_1, die ursprünglich Grundton und Terz eines Dreiklangs in Sextakkordstellung darstellt, ist ab T. 105, 3. Viertel, Quint und kleine Septim eines Terzquartakkords. Die Auflösung dieses (in Relation zu F-Dur) doppeldominantischen Septakkordes wird jedoch mittels eines chromatischen Schritts, durch den die Quinte der zu erwartenden Tonika B-Dur zu fis erhöht wird, verfälscht. Weiterhin wird in der Baßstimme c beibehalten, so daß insgesamt ein neuer Septakkord entsteht. Nach einem motivisch legitimierten Austausch von kleiner Septim und Grundton zwischen Diskant und Baß erfolgt die 'regelrechte' Auflösung dieses dominantischen Klangs nach G-Dur. Allerdings entsteht, indem der Baß statt eines Quintschritts einen Oktavschritt beschreibt, ein Quartsextakkord, der nun wiederum mittels Motiv y_1 zu einem Terzquartakkord 'ausgebaut' wird, wonach sich auf dieser Stufe die beschriebenen harmonisch-melodischen Spannungsvorgänge wiederholen.

Zwar in ganz anderer Weise als in der vorangegangenen Sequenzpassage, jedoch nicht minder exponiert und geradezu bewußt provokativ durchbricht Mozart in der zweiten das Prinzip simpler Funktionalität, hier auch mit

Hilfe von Chromatik in einer melodischen Linie (vgl. Pfeil im Beispiel), während beim ersten Mal diatonische Verlagerungen innerhalb funktional nicht vermittelter Stufen maßgebend waren. Beidemale erfolgen gravierende Eingriffe in die motivisch-harmonische Substanz des Motivkomplexes b, die auf die Negation der ihm immanenten und wesensbestimmenden trivial-funktionalen Akkordfolge abzielen. Legitimiert sind diese Prozesse durch das im Grunde archaische Verfahren der Sequenz, das nach Kunze auch Reicha als bewußt archaisierende Komponente verwendet. Die harmonische Linearität, die in diesen beiden Sequenzpassagen suggeriert wird, hat - im Kontext des gesamten Verlaufs der Fuge (wie auch der '1. Durchführung') - etwas 'Gesuchtes' wenn nicht gar Karrikaturhaftes an sich. Es handelt sich auch hier um die isolierte und im Grunde widersinnig exponierte Darstellung archischer Prinzipien.

Es scheint, als wolle Mozart ständig demonstrieren, daß der 'moderne Satz', in dem die kontrapunktische, lineare Satztradition gleichwohl aufgegangen ist, wobei jedoch in Verbindung mit den metrischen, harmonischen, motivischen Innovationen etwas 'Neues' entstanden ist, mit dem mitgeschleppten Lehrgebäude des traditionellen kontrapunktischen Satzes, ohne daß ein in sich brüchiges Gebilde entsteht, nicht zu vereinbaren ist. Dieses 'Neue, Eigenartige oder Andere' (Adler) ist nur im instrumentalen Bereich definiert und nur dort vorstellbar. In diesem Sinne kann es - wie in der 'ersten Durchführung' kompositorisch exemplifiziert - einem chorischen Vokalsatz gleich- oder beigeordnet werden und in einem solistischen Satz Zwischenspielfunktion haben. Seine Übertragung in einen Vokalsatz traditionell kontrapunktischen Gepräges muß demzufolge zu brüchigen oder gar paradoxen Ergebnissen führen, so wie es an den verschiedenen Beispielen gezeigt wurde.

Die dergestalt polarisierten Sphären des Instrumentalen und Vokalen, in denen Elemente ein und desselben Sinngefüges (insofern sie idiomatisch übertragbar sind) einmal adäquat, einmal 'aufgesetzt' enthalten sind, stoßen nun in der Fuge unmittelbar aufeinander und zwar im 5. Block, T. 93-95 (II, S. 45 Beispiel 11). Im Vokalsatz ist er mit dem ersten Block identisch. Im Instrumentalsatz tritt der originäre instrumentale Komplex b (T. 5/6) hinzu. Diese immens bedeutungsvolle Kopplung bahnt Mozart im musikalischen Satz auf folgende Weise an: Während die ersten beiden 'Blöcke' allein vom Vokalsatz (+ Generalbaß) getragen wurden,

tritt im dritten die erste Violine hinzu, und zwar indem sie sich dem Sopran (x') anschließt. Vom traditionellen Fugensatz her betrachtet, wie er sich z.B. in den frühen Missae longae Mozarts darstellt, wäre im folgenden eine kontinuierliche 'Auffüllung' des Instrumentalparts zu erwarten - bei satztechnischer Dominanz des Colla-Parte-Spiels. Oberflächlich gesehen bewahrt sich dieses Prinzip auch in der vorliegenden 'Fuge', indem im vierten Block die zweite Violine zur ersten tritt. Während sie sich (konsequenterweise) dem Alt (x') colla parte anschließt, strebt die erste Violine aus dem vokalen Satzverband heraus und formuliert, dem originären Komplex b strukturadäquat eingefügt, das Motiv z (Beisp. 10, T. 91). Das Eindringen dieser spezifisch instrumentalen Komponente des Motivgefüges scheint in dem Sinne für die übrigen Instrumente eine 'motivierende' Kraft zu besitzen, daß sie sich im folgenden Block abrupt auf ihre genuine und gestaltbildende Funktion im vokal-instrumentalen Kontext besinnen und den Komplex b (abgesehen von einigen Details) in seiner ursprünglichen in T.5/6 exponierten Gestalt formulieren. Abgesehen von den Hörnern, die pausieren, haben auch die anderen Bläser (Oboen und Trompeten) in ihrer originären Gestalt und klangfarbenbildenden Funktion, die in der 'ersten Durchführung' ebenfalls als obligates Element in die Verarbeitungsprozesse einbezogen war, wiederum am Satz teil. Lediglich die Drehfigur x wird nicht verwendet. Sie gewinnt hingegen am Schluß der Fuge wieder an Bedeutung.

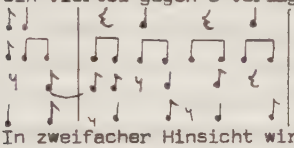
Das Aufeinanderprallen der Sphären wird am direkten Gegenüber der melodisch zusammenhängenden Linie y_{1-2} in der ersten Violine und der aufgespalteten Linie in Alt und Sopran besonders deutlich. y_2 wird auch wieder, und zwar in Relation zum homorhythmischen Trompetensatz, wo sich an entsprechender Stelle eine durch Pause markierte Zäsur befindet, in seiner metrisch verkettenden Funktion wirksam.

Insgesamt erscheint b in dieser 'Urform', die auch durch die Tonika als zentrale harmonische Stufe bestimmt wird, zweimal im Verlauf der 'Fuge', wobei sie jedesmal durchführungsartigen Abschnitten voransteht (vgl. Satzschema T. 93ff. und T. 108ff.), in denen der vokal-instrumentale Konflikt auf jeweils verschiedene Art entfaltet wird. Gegen Ende der 'Fuge' wird diese 'Urform' dergestalt abgewandelt, daß nach der Motivfolge x (!), y_{1-2}, z statt der zu erwartenden Repetition eine im kompakten Orchestersatz gebildete Kadenzformel angehängt wird ($=b_s$). Der gesamte

Abschnitt T. 119ff. wurde im Satzschema mit 'Coda' bezeichnet. Welche Prozesse lassen sich nun in diesen drei formalen Elementen nachvollziehen?[62]

1. Durchführung der 'Fuge'.

Dort deutet sich einmal (T. 95-96, II, S. 45, Beisp. 11) die Emanzipation der synkopischen Wendung e an, die sich in der Coda der Fuge in relativ großen formalen Dimensionen darstellen und in eine rhythmisch sehr exponierte satztechnische Kopplung mit Motiv z eingehen wird. Auch hier kommt es zur Entfaltung eines sehr markanten rhythmischen Impulses, gebildet aus der Synkopenfigur e, die im Tenor fortgesponnen wird, zu der in Sopran und Alt, die einen homorhythmischen Verbund bilden, um ein Viertel gegen e verlagerte Synkopen treten:



In zweifacher Hinsicht wird dort gegen lineare Prinzipien verstoßen bzw. bewußt angegangen. Einmal wird das Prinzip der Synkopendissonanz in dem Sinne zweckentfremdet, daß die rhythmische Komponente desselben verabsolutiert wird und die stimmführungstechnische (also charakteristische Dissonanzbehandlung) in den Hintergrund tritt. Zum anderen wird der in den 'Blöcken' 1-5 beibehaltene einfache, pulsierende rhythmische Habitus, in dem synkopische Bildungen nur an Phrasenschlüssen, bzw. als Verkettungsglieder auftreten, negiert. Eine derartige rhythmische Kontrastbildung durch ein Gegenüber heterogener Strukturen trägt ebenfalls zur Relativierung der suggerierten Linearität bei und zwar wiederum durch isolierte und verfremdende Verwendung einer substantiellen Komponente des traditionellen kontrapunktischen Satzes. Die Möglichkeit einer solchen Kontrastbildung wird in der 'Fuge' erst dadurch zur Wirklichkeit, daß eine primär untergeordnete Komponente (e) mittels motivischer Arbeit (im weitesten Sinne) entfaltet wird, wodurch gleichzeitig gegen das für den traditionellen Fugensatz konstitutive Prinzip der 'thematischen Linearität' (Monothematik, bzw. in Doppel- oder Tripel-Fugen konstanter Verband von thematischen Subjekten) verstoßen wird[63].

Auf die in der ersten Durchführung der Fuge sich vollziehenden harmonischen Prozesse auf der Grundlage der Sequenz wurde schon hingewiesen. Darüberhinaus kommt es dort im Zusammenhang mit der ersten Sequenzpassage (II,

S. 46, Beisp. 12) zu einer großräumig ausgeführten Gegenüberstellung der einstimmigen Linie y_{1-2} im Instrumentalbaß und ihrer Aufspaltung im Chor-Tenor und -Baß. Darüberhinaus wird die Fanfare des Motivs z (1. Violine) entfaltet (♫|♩→♫|♬♫). Die Oktavsprünge bedingen einen zusätzlichen deklamatorischen Akzent. Diese Um- bzw. Weiterbildung des Motivs z wird in der Coda in eine sinnreiche Verbindung mit Figur e im vokalen Bereich eingehen.

2. Durchführung

Dort kommt es zu zwei Engführungsprozessen, womit Mozart einerseits auf einen satztechnischen und auch formalen Topos der traditionellen Fugenkomposition zurückgreift. Allerdings lassen sich auch hier wieder Tendenzen zur gestalterischen Extravaganz nachvollziehen, die die Realisation des tradierten Topos kontrapunktischer Satzgestaltung lediglich als Träger einer tiefergehenden Aussage erscheinen lassen. So werden in der ersten Engführungspassage (T. 112, II, S. 46 Beisp. 14) zwei 'Blöcke' dergestalt ineinander verzahnt, daß sie einander nicht mehr im Abstand von zweieinhalb, sondern nunmehr von eineinhalb Takten folgen. Dadurch wird im Sopran die Motivfolge x' - x' - y_1 - y_1 unmittelbar zu einer melodischen Linie zusammengefügt. Dieser melodische Sinnzusammenhang ist seinerseits einem textlichen zugeordnet. Harmonisch befinden sich die beiden Blöcke im einfachen Quintverhältnis, so daß die besagte melodische Linie in einen Ausweitungsprozeß von C-Dur nach G-Dur einbezogen ist. Die Möglichkeit dieser Verzahnung ist in der einfachen harmonischen Kadenzstruktur des 'Blockes' begründet:

Tonika (C-Dur): |T T S D|T T S D T

Dominante (G-Dur): T T S D|T (Funktionsbez. nach Zählzeiten)

Diese Verzahnung betont die simpel funktional-harmonische Grundkonzeption der thematischen Substanz.

Im zweiten Engführungsteil (T. 116ff.) erscheint im Vokalsatz nur x', und zwar kombiniert mit Motiv e. Im Abstand von vier Vierteln wandert es durch alle Stimmen des Chores. Kombiniert mit dem letzten Einsatz (Alt) erscheint im Instrumentalpart die aus b entwickelte 'Schlußfigur' (b_s). Es hat den Anschein, als wolle sich hier - unter ausschließlicher Verwendung der melodisch archaisierenden Wendung x' - mit allem Nachdruck lineares Gestalten manifestieren.

Coda

Dort stehen sich $b_{(s)}$ und zwar in rein instrumentaler Gestalt (lediglich im Zusammenhang mit der angehängten Kadenzformel hat der Chorsatz in homorhythmischer Gestalt am musikalischen Satz teil) und die Kombination von einer aus dem Motiv e entwickelten Synkopen-Folge im Vokalsatz mit Motiv z im Instrumentalsatz gegenüber (vgl. II, S. 46, Beisp. 15/16). Durch Motivüberlagerungen, die denen der Synkopenfiguren entsprechen, und dadurch, daß die Hörner am motivischen Geschehen teilhaben, findet eine weitere Entfaltung des deklamatorischen, fanfarenartigen Charakters von z statt. Es entsteht ein rhythmisch differenzierter, jedoch gleichzeitig markanter Impuls, der sich zum archaisierenden, gleichförmigen und allzusehr auf Ausgeglichenheit zielenden rhythmischen Habitus, der sich in der zweiten Engführungspassage zu manifestieren sucht, direkt diametral verhält.

Mit e und z werden motivische Elemente gekoppelt und entfaltet, die beide beim erstmaligen Erscheinen eher eine untergeordnete Bedeutung hatten. In ihrer deklamatorisch wirkungsvollen Vereinigung verwendet sie Mozart in den Schlußtakten des Satzes (II, S. 99, Beisp. 16), wodurch auch der musikalisch prunkvolle Schluß des Gloria höchst subtil im vorangegangenen Satz rückbegründet ist.

b erscheint nunmehr mit dem Drehmotiv x, also in originärer Form, sieht man von der Verlagerung im Takt und von der freien Fortführung ab. Diese rein instrumentale Darstellung der gesamten Motivkonfiguration am Ende des Satzes erscheint nach dem vorangegangenen Prozeß wie eine Manifestation oder gar dialektische Bestätigung seiner adäquaten Realisation.

Eine nähere Analyse des Teils M sei hier nicht gegeben. Satzschema und Notenbeispiele, die mit einer detaillierten funktionsharmonischen Analyse und Erläuterungen verbunden sind, mögen genügen. Auf die komplexe und expressive Harmonik dieses Teils, in dem Enharmonik eine bedeutende Rolle spielt, weist u.a. H. Abert hin und zählt ihn in dieser Hinsicht zu den genialsten Einfällen der Kirchenmusik Mozarts[64]. Insgesamt bezeichnet er die Messe KV. 262 als "stilistisch bunt"[65] und konstatiert neben einer Betonung des Kontrapunktischen eine starke Hinwendung zur Instru-

mentalmusik, ohne jedoch nur andeutungsweise auf die beschriebenen vokal-instrumentalen Transformationsprozesse hinzuweisen.

6. Analyse des Kyrie der Messe KV. 262
(Siehe hierzu Bd. II, S. 139ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

Wie eingangs schon angedeutet wurde, zeigt sich im Kyrie auch eine Kopplung von einem deutlich archaisierenden, kontrapunktischen Vokalsatz mit spezifisch instrumental empfundenen Sinngebilden, ohne daß es jedoch zu einer ähnlich komplexen instrumental-vokalen Transformation kommt, wie wir sie in der 'Schlußfuge' des Gloria beobachten konnten[66]. Ebenfalls unterschiedlich sind die großformalen Voraussetzungen. Wie aus dem Satzschema hervorgeht, handelt es sich um eine zweiteilige, strukturanaloge Form mit vorangestelltem, devisenartigem instrumentalen Vorspiel. In ihm sind die wesentlichen musikalischen Elemente des gesamten Satzes vereinigt und in einen komprimierten, dreizehn Takte umfassenden periodischen Zusammenhang gebracht. Gemäß ihrer dort exponierten Abfolge erscheinen sie im Verlauf der beiden Teile des Satzes, wobei sie mittels Fortspinnung oder durch eingeschaltete Glieder (z.B. c, T. 27-31) in größere formale Dimensionen übertragen werden. Es schien aus dem Grunde angeraten, die beiden musikalischen Gestalten, die sich in den Takten 6 bis 9 und 11 bis 12 darstellen, durch die Bezeichnungen b_1 und b_2 aufeinander zu beziehen, da sie durch die gleiche Schlußwendung (s_b) beschlossen werden. Die mit s_a bezeichnete Gestalt (T.4-5) wird in den beiden Satzteilen losgelöst vom Motiv a, mit dem sie ursprünglich in korrespondierendem Sinn verbunden ist, verwendet.

Sämtliche Gestalten, die im Vorspiel 'exponiert' werden, sind nach ihrem klanglichen und figurativen Charakter genuin instrumentaler Natur; demzufolge werden sie im Verlauf des Kyrie-Satzes nicht direkt in den Vokalsatz übertragen, sondern lediglich mit spezifisch vokalen Satzstrukturen kombiniert. Besonders interessant - im Hinblick auf das Gloria - erscheint dieser Kopplungsprozeß in den Teilen A des Kyrie, in denen hauptsächlich die Gestalt a des Vorspiels Gegenstand des Satzes ist.

Im Sinne einer dritten musikalischen Gestalt (=a) bildet sich in direktem Anschluß an das Vorspiel (T. 14ff.) im Vokalsatz ein kontrapunktischer

Satz aus, an dem von instrumentaler Seite allein der Generalbaß teilhat. Es handelt sich - wie in der 'Fuge' des Gloria - um eine im Einsatz versetzte Folge von drei verschiedenen Subjekten (mit 1, 2 und 3 bezeichnet), wobei das dritte Subjekt zur Subjektfolge 1 - 2 erst beim zweiten Erscheinen derselben hinzutritt (vgl. II, S. 141, Beisp. 4). Subjekt 3 wird dann jedoch zum festen Bestandteil des Satzes. Insgesamt kommt es also zu einer ähnlichen 'Blockbildung' wie in der Fuge, und vergleichbar ist auch der kompositorische Umgang mit dem 'Block'. Er erscheint in den Takten 14–23 sechsmal unmittelbar hintereinander, wobei auch er eine wechselnde Position im 4/4-Takt hat. Stellt man die kontrapunktischen Blockbildungen aus Kyrie und Gloria einander unmittelbar gegenüber, so ergeben sich deutliche Gemeinsamkeiten, die über die in der analogen satztechnischen Bauweise hinausgehen, so z.B. in der rhythmisch-melodischen Gestalt der Subjekte 1 und 2 im kontrapunktischen Satz des Kyrie einerseits und der 'Subjekte' x' und y_1 in der Gloria-'Fuge' andererseits. Darüberhinaus haben Subjekt 3 im Kyrie und Subjekt y_2 im Gloria die gleiche rhythmische Gestalt:

Entscheidender als jene motivischen Anklänge erscheint jedoch der Umstand, daß der polyphone 'Block', wie er uns im Kyrie vor Augen steht, analog dem 'Block' im Gloria in seiner Selbständigkeit eingeschränkt ist, und zwar in dem Sinne, daß er auf der gleichen Akkordfolge beruht wie der zwei Takte umfassende Gedanke a des Vorspiels[67]. Im vorangestellten Beispiel wird diese 'harmonische Kongruenz' durch Gegenüber-

stellung von a und dem kontrapunktischen Komplex (a) verdeutlicht. Und gerade in dieser simplen, geradezu naiv kadenzierenden Akkordfolge T - Sp - D - T liegt eine weitere sinnfällige Parallelerscheinung zum Gloria-'Block'. Statt der Sp erscheint dort die S, die Harmonien wechseln in Vierteln, im Kyrie hingegen in Halben. Diese ausgesprochen einfältige funktionale Akkordfolge T - Sp - D - T ist im rein instrumentalen Kontext des Vorspiels (T.1-5) in der 1. Violine in eine Melodiebildung einbezogen, in der eine großräumige Intervallfolge (bis zur doppelten Oktave) und ein rhythmisch impulsiv erscheinender Kontrast von langen Notenwerten im ersten und kurzen im zweiten Takt eine emphatische Gestik bewirken. Sie schöpft ihre deklamatorische Kraft und ihre Impulsivität hauptsächlich aus der Einfachheit, um nicht zu sagen aus der 'Ursprünglichkeit', der verwendeten musikalischen Darstellungsmittel[68]. Im Spektrum dieser Mittel findet die allzu einfach erscheinende Akkordfolge ihre gestalterische Legitimation. Zudem tritt ihr in der differenzierter (und auch schneller) kadenzierenden Akkordfolge der symmetrischen Doppeltaktgruppe s_a ein kontrastierendes Element entgegen, so daß sich im homophonen Satz des periodischen Sinnzusammenhangs a - s_a insgesamt ein Ausgleich ergibt. Harmonische und periodiodische Funktionalität stehen somit in einer komplexen Beziehung[69]. Als Grundlage eines kontrapunktischen Satzes mit deutlich archaischem Gepräge erscheint sie hingegen wiederum als paradox. Linearität der Stimmführung und Funktionalität befinden sich in einem im Grunde unvereinbaren, widersprüchlichen Konnex. Gleichwohl sich dieser Konfliktzustand im Kyrie anders darstellt als im Gloria, erscheint er beidemale bewußt erzeugt, da er hier wie dort Gegenstand einer kompositorischen Auseinandersetzung ist[70].

Bei dem Kyrie-'Block' (vgl. Beisp. 4, S. 141) handelt es sich um die beschriebene zwei Takte umfassende und der Gestalt a 'nachgebildete' Grundform, die mit einer Figur in Gestalt eines diatonisch durchmessenen Quintschritts beschlossen wird (vgl. Baß, T. 15). Wie aus dem Beispiel in Band II zu ersehen ist, ergibt sich die wechselnde Position des 'Blocks' im Takt dadurch, daß einmal (Block 1 und 2) zwei Blöcke einander um zwei Viertel überlagern, wobei der Quintfall im Baß eine kontrapunktische Funktion erhält und zum anderen die 'Blöcke' ohne Überlagerung aneinander gereiht werden (Block 2 und 3). Dort erhält der Quintfall eine verkettende, und gleichzeitig eine harmonisch rückleitende Funktion. Durch

die Überlagerung, wie sie uns im Anschluß der ersten beiden 'Blöcke' vor Augen steht, wird von harmonischer Seite betrachtet ein interessanter Sachverhalt bewirkt (T.16): obwohl die Subjektfolge 1 - 2 an sich in der Dominante erfolgt, bestimmt der Schlußakkord des ersten Blockes die Tonika als harmonische Grundlage. Erst später erfolgt die Hinwendung zu D-Tonart G-Dur. Innerhalb des fallenden diatonischen Quintschrittes erfolgt die Rückwendung zur Tonika. Diese partielle harmonische Umdeutung impliziert keineswegs die Negation funktionaler Harmonik zugunsten einer 'linearen', sondern vielmehr deren Betonung mittels variablem Umgang mit Dominant-Tonika-Beziehungen.

Ganz ähnlich wie im Gloria deutet sich im kontrapunktischen Satz des Kyrie ein in der Stimmenzahl zunehmendes Colla-Parte-Spiel im Instrumentalsatz an: so schließt sich in T. 17 die zweite Violine dem Alt an, im folgenden Takt tritt die erste Violine hinzu, indem sie den melodischen Verlauf des Tenors in der Oberoktav mitvollzieht. Beidemale handelt es sich um Subjekt 1, entsprechend der Gloria-'Fuge', wo sich erste und zweite Violine dem Motiv x' im Vokalsatz anschlossen. Wie im Gloria vermag sich das Colla-Parte-Prinzip nicht im Instrumentalsatz zu manifestieren - so wie es in den frühen kontrapunktischen Sätzen der Fall war -, vielmehr bricht es in T. 21 abrupt ab (vgl. II, S. 141, Beisp. 2). Dort erscheint in der zweiten Violine überraschenderweise Gestalt a aus dem Vorspiel, jedoch nur jener motivische Verlauf, der dort in der ersten Violine lag (und zwar in Relation zu diesem in der Unteroktav), nicht aber der obligate Begleitsatz. Einhergehend mit dem nächsten Block, der mit dem vorangehenden 'überlappt' und unter Wechsel seiner Position im Takt einsetzt (T.22), formuliert die 1. Violine, die zweite imitierend,Gestalt a, die nun ebenfalls um zwei Viertel im Takt verlagert erscheint. Die Imitation im instrumentalen Bereich entwickelt sich jedoch nur im Ansatz: ab T. 22, 3. Viertel, bis T. 27, 2. Viertel, erscheint im Instrumentalsatz der fünf Takte umfassende originäre Sinnzusammenhang a - s_a, wie er im Vorspiel dargestellt wurde, - lediglich um zwei Viertel im Takt verschoben. Mit der Kadenz innerhalb der Doppeltaktgruppe a (T. 23) wnadelt sich die Faktur des Vokalsatzes, die nunmehr eine homophone Gestalt annimmt (Beisp. 3). Die Konsolidierung der instrumentalen Sphäre, die sich zuerst nur vage, in einer Stimme 'andeutet', dann aber in alle Schichten des Instrumentalsatzes dringt,

scheint auf das paradoxe Sinngebilde des kontrapunktischen Satzes in dem Sinne 'einzuwirken', daß sie ihn zu einem homophonen, homorhythmischen Gefüge zusammenschließt, oder gar zusammenzwingt, wodurch er sich der autonomen Bedeutungsebene des Instrumentalsatzes als musikalisch untergeordnetes oder beigeordnetes Element anschließt.

Mozart vermittelt kompositorisch zwischen zwei im Grunde unzuvereinbarenden Polen des Chorsatzes, indem er einen 'fließenden' Übergang schafft: Auf der einen Seite steht ein archaischer kontrapunktischer Satz, wie er in der Meßkomposition bis in seine Zeit 'mitgeschleppt' wurde, obwohl er den musiktheoretischen und ästhetischen Prinzipien der Zeit widerspricht. Dieser Widerspruch ist in der paradoxen funktionsharmonischen Fundierung des kontrapunktischen und schon gar fugenhaften Satzes 'auskomponiert', die aus einem homophonen Kontext sinnwidrig übernommen wurde. Auf der anderen Seite steht jene 'moderne' Art des Chorsatzes, der diese Qualität jedoch erst durch den 'modernen' Instrumentalsatz erhält, der den an sich stereotyp gestalteten homorhythmischen Chorsatz legitimiert. Im Gegensatz zum Gloria kommt es im Kyrie nicht zu instrumental-vokalen Transformationsprozessen, Archaisches und Modernes werden nicht durch eine paradoxe Verbindung miteinander konfrontiert, wodurch der archaische, kontrapunktische Satz im Gloria als solcher dargestellt und seines traditionellen Selbstverständnisses beraubt wird. Vielmehr läßt sich der beschriebene 'fließende Übergang' zwischen Archaischem und Modernem im Kyrie in dem Sinne interpretieren, daß Mozart (bewußt oder unbewußt) die musiktheoretischen und ästhetischen Innovationsprozesse darstellen möchte, die zwischen den beiden Polen liegen.

Man ist bislang in der Mozartforschung kaum bereit, Mozart ein wie auch immer beschaffenes theoretisches und ästhetisches Bewußtsein als Grundlage direkter, sich in der Ebene der Komposition entäußernden Auseinandersetzungen mit tradierten Kompositionsweisen, so mit dem kontrapunktischen Satz, zuzubilligen. Die Tatsache, daß Mozart sich nicht in einer ähnlichen Weise über die Fuge geäußert hat wie L. v. Beethoven, muß nicht bedeuten, daß ihm die grundlegende Problematik, die sich aus der Übernahme linearer Satzprinzipien in die Komposition seiner Zeit ergibt, nicht bewußt war. Die kompositorischen Prozesse, wie sie sich im Kyrie und Gloria der Messe KV. 262 zeigen, stellen zwar keine Versuche dar, das Prinzip der Fuge oder allgemein den kontrapunktischen Satz mit Hilfe

eines 'poetischen Elements', wie Beethoven es wollte, neu zu begründen, jedoch geben sie Zeugnis von einer bewußten Auseinandersetzung mit diesen Prinzipen, zumal es in dieser Hinsicht in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen Mozarts eine gewisse Tradition der Auseinandersetzung gibt.

Es reicht z.B. nicht aus, so wie M. Vachon es in ihrer Studie, La fugue dans la musique religieuse de Mozart[71], tut, die Besonderheit der Gloria-'Fuge' in Folgendem zu erblicken: "la première utilisation du sujet accompagné de deux contre-sujets, les entrées additionelles ajoutées dans l'exposition, enfin les strettes multipliées." Vachons 'Exposition' stimmt mit dem von uns so bezeichneten Teil überein. Auf die äußerst komplexe instrumental-vokale Verknüpfung geht Vachon nur folgendermaßen ein: "Un retour au début du G l o r i a nous permet de constater que ce thême du premier contre-sujet est esquissé en plusieurs endroits. Dès le début de la pièce, à la page 127, les premiers violons l'émettent à la 5e mesure et le reprennent en plusieurs endroits des pages 128, 129 et 130. Il reparaît pour alimenter le prélude orchestral du Q u o n i a m , en page 133; l'auteur le répète à plaisir pour enfin l'intégrer à la fugue."[72] Diese Analyse zeugt von einer nur oberflächlichen Beschäftigung mit dem Gloria. Vachon geht offensichtlich von einer ungebrochenen Tradition des kontrapunktischen Satzes - insbesondere der Fuge - aus und analysiert die Fuge des Gloria unter Anwendung von Begriffen, die bei der Analyse barocker Fugen uneingeschränkt Geltung haben mögen. Im Falle des vorliegenden Gloria von Mozart vermögen sie dem Wesen dieser neuen Art des kontrapunktischen Satzes nur in der äussersten 'Oberfläche' gerecht zu werden. Und es ist gerade jene 'Oberflächlichkeit' traditioneller Kontrapunktik, deren Darstellung und Überwindung Mozart anstrebte, wobei die von Vachon nur sehr bedingt erfaßte Verknüpfung des 'Fugen'-Komplexes mit dem übrigen (homophonen) Satz lediglich eine Seite darstellt.

Zum ersten Mal deutet sich eine solche Verknüpfung in der "Et vitam"-Fuge der Missa longa KV. 139 an (vgl. Satzschema der Rahmenteile, II, S. 66ff.). Dort erscheint in jenem Teil, den man als Coda bezeichnen kann, und in dem es im Chorsatz zur homorhythmischen Blockbildung kommt, im Violinsatz jene instrumentale Motivkonfiguration, die in den drei Chorgroßgruppen ("Credo", "Et resurrexit", "Et unam sanctam") in Gestalt eines instrumentalen Ostinatos Verwendung gefunden hatte. Es handelt

sich um zwei figurative Komplexe (mit a und b bezeichnet, vgl. II, S. 68 Beisp. 1-4), die gekoppelt, aber auch einzeln verwendet, d.h. figurativ weitergesponnen werden. Sie sind dabei jeweils homorhythmischen Chorpartien zugeordnet. Insgesamt dominiert in den Chorgroßgruppen diese vokal-instrumentale Gestaltgebung. Jedoch bilden sich sechsmal polyphone Episoden aus (x_1- x_6, vgl. II, S. 69, Beisp. 5-10), in denen die Funktion des Instrumentalparts im wesentlichen auf ein Colla-Parte-Spiel zurücksinkt. Es handelt sich um recht stereotyp geformte kontrapunktische Strukturen, wobei drei Gestaltungsprinzipien zu erkennen sind: 1. (x_1 und x_2): Vorhaltssequenzen, die in einen homorhythmischen Block münden; 2. (x_3 und x_6): aufgelockerter Satz, in dem sich (unter Bildung von homorhythmischer Stimmzusammenschlüssen) eine kurzgliedrig imitatorische Figurenfolge bildet; 3. (x_4 und x_5): strenge Imitation. Insgesamt wirkt sich in dieser Abfolge von homorhythmischen und kontrapunktischen Passagen noch das alte konzertierende Prinzip aus. Jedoch überwiegt deutlich der homorhythmische Chorsatz, der seinerseits durch die instrumental figurative Ebene tektonisch legitimiert ist.

Darüberhinaus kann auch bei diesem frühen Messen-Satz schon von einer bewußten Darstellung der archaischen Qualität des kontrapunktischen Satzes gesprochen werden. So erhalten die homorhythmischen Chorpassagen durch die instrumental figurative Ebene, die sich durch eine spannungsvolle, scharf skandierende rhythmische Gestaltgebung auszeichnet (vgl. a, b und a/b), einen kraftvollen, impulsiven Akzent, wohingegen die stereotyp gestalteten kontrapunktischen Partien eher einen 'neutralen' Ausdruckswert besitzen. Sie können in diesem Sinne als bewußt eingesetzte, kontrastierende Elemente begriffen werden, vor deren Hintergrund die 'moderne' Qualität der homorhythmischen Chorpassagen umso deutlicher hervortritt. Eben dieser Kontrast wird am Schluß der 'Et vitam'-Fuge wirksam. Die Fuge selbst, die mit der Chorgroßgruppe "Et unam sanctam" einen direkten Zusammenhang bildet, da weder ein Tempo- noch ein Taktwechsel stattfindet, reiht sich somit in die Gestaltenfolge x_1 - x_6 ein (vgl. II, S. 69 Beisp. 11), wobei sich vom kontrapunktischen 'Ansatz' durchaus eine Affinität zu x_3 - und x_4 erkennen läßt (z.B. um vier Viertel versetzte Einsatzfolge[73]). Im Gegensatz zu x_3 und x_4 wird dieser 'kontrapunktische Ansatz' im Zusammenhang mit dem Text "Et vitam venturi..." gemäß dem tradierten

Modell als Fuge entfaltet. Die formal-inhaltliche Isolation des Fugen-Komplexes erscheint jedoch schon aufgelockert (etwa im Vergleich zur Schlußfuge des Gloria derselben Messe) und zwar nicht nur durch die Rekapitulation des instrumentalen Ostinatos in der 'Coda' der Fuge.

Dieses Verfahren gestaltet sich schon im Credo sowie auch im Gloria der Messe KV. 167 weitaus subtiler und differenzierter. Deutlicher steht es uns dort auch in seiner zweifachen Begründung vor Augen: 1. Bildung einer formalen Einheit durch Einbeziehung des Fugenkomplexes in die Rahmenkonzeption; 2. Auseinandersetzung mit dem traditionellen kontrapunktischen Satz. Beides ist in KV. 139 nur im Ansatz gegeben.

7. Analyse des Credo-Satzes aus der Messe KV. 167
(Siehe hierzu Bd. II, S. 74ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

Das im Sinne des Missa-longa-Typus konzipierte Credo basiert auf den gleichen formal-inhaltlichen Prinzipien wie das Credo der Messe KV. 139: die drei Chorgroßgruppen "Patrem omnipotentem ...", "Et resurrexit ..." und "Et unam sanctam ..." beruhen auf dem gleichen musikalischen Material, das jedoch nun auch in die "Et vitam"-Fuge eingearbeitet ist.

Wie im Satzschema der Rahmenteile bezeichnet ist, handelt es sich im wesentlichen um drei musikalische Gestalten (a, b, c), von denen b und c, abgesehen von harmonischen Stufenversetzungen, jeweils nur in der originären Gestalt erscheinen,während a in figurative Erweiterungs- und Fortspinnungsprozesse einbezogen ist. So erscheint a am Beginn des Satzes in eine symmetrische Viertaktgruppe einbezogen (vgl. II, S. 77, Beisp. 1). Gekoppelt mit einem homorhythmisch-deklamatorischen Chorsatz und auf der Grundlage eines Trommelbasses bildet sich in den Violinen eine autonome instrumental-figurative Ebene aus. Den motivischen Kern bildet eine Trillerfigur, der (im weitesten Sinne korrespondierend) eine doppelte Dreiklangsbrechungsfigur entgegentritt. Diese Konfiguration wird in den mit a bezeichneten formalen Partikeln im Satz weitergesponnen. Teilweise werden auch ihre Bestandteile gesondert 'verarbeit' ($= a_1, a_2$), so auch in der zweiten Doppeltaktgruppe des initialen Viertakters.

Diesem einfach symmetrisch strukturierten Gebilde tritt in Gestalt b eine komplexe fünftaktige Bildung gegenüber (vgl. II, S. 78, Beispiel 5). Es

handelt sich im Grunde um zwei Viertaktgruppen,die um einen Takt gegeneinander verschoben sind (vgl. Chorbaß einerseits und die drei übrigen Stimmen, besonders den Alt, der den Baß direkt imitiert, andererseits). Insgesamt wird b durch einen ruhig pulsierenden metrischen Duktus bestimmt, der hauptsächlich aus der Folge von Binnenschlüssen (D–T) über einem Orgelpunkt resultiert. In a dominieren Taktanfangsschlüsse, die sich im instrumentalen Bereich als Verschränkungen niederschlagen, was insgesamt einen stringenteren, zäsurlosen metrischen Fluß bewirkt. Der Umschlag Anfangsschluß–Binnenschluß deutet sich schon in T. 4 an, wo die eigentlich zu erwartende Schlußbildung auf dem ersten Taktteil durch eine weibliche Endung auf dem zweiten bewußt umgangen wird. Dadurch entsteht eine Spannungssituation, vor deren Hintergrund der ruhige metrische Puls in b in seiner Wirkung intensiviert wird.

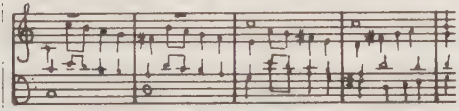
Dieser höchst subtile und artifizielle Umgang mit metrischen Gestaltungsmitteln, der die (an vordergründigen metrischen Prinzipien gemessen) irregulär erscheinende Folge zweier Taktgruppen (4+5) zu einem differenzierten und in sich schlüssigen periodischen Sinngebilde werden läßt, in dem sich Einfaches und Komplexes beziehungsreich durchdringen, gibt Zeugnis davon, wie vollendet Mozart schon in seinen Jugendwerken die Prinzipien des symmetrischen Satzes beherrscht! Es läßt sich in b in Relation zu a auch wieder eine Verkürzung der metrischen Dimensionen beobachten[74].

Die kantable Oberstimmengestalt des Chorsatzes in b bedingt ein 'Zurücktreten' der Funktion des Instrumentalsatzes, der in erster Linie eine rhythmisch (Synkopenfiguren) und klanglich kolorierende Funktion erhält.

Mit der Gestalt c (T.10ff. S. 78, Beisp. 7) dringt wieder ein impulsiverer, bewegterer Gestus in den musikalischen Satz ein – einhergehend mit der Rückverlagerung der Schlußbildung! –, der insgesamt wie ein 'Anlauf' wirkt, welcher auf die Rekapitulation der Gestalt a in T. 14 hinzielt. An dieser motorischen Gestik hat auch der Vokalsatz teil. Die stereotype Imitation bewirkt durch ein allmähliches 'Auffüllen' des Satzes eine Zunahme an deklamatorischer Intensität. So ist mit dem Erscheinen von a im Instrumentalsatz der Vokalsatz wieder vollständig, und nach drei Takten wiederum zu einem homorhythmischen Gefüge zusammengeschlossen.

Im Gegensatz zu den frühen Missae breves und zu den entsprechenden Passagen im Credo aus KV. 139 erhält die archaische Technik der Imitation hier deutlich einen neuen Stellenwert. So ist das Gegenüber bzw. Nacheinander von homoryhthmischen und kontrapunktischen Elementen, das uns auch in der Gestaltenfolge a - b - c vor Augen steht, nicht mehr im alten konzertierenden Sinne relevant, sondern es muß vielmehr im Zusammenhang mit dem autonomen instrumentalen Bereich und der Beschaffenheit der einzelnen Parameter des musikalischen Satzes gesehen werden.

Die Fuge selbst beginnt nach dem Adagio-Einschub bei "mortuorum" (T. 252-255) und nach Alla-breve-Vorzeichnung mit einer durchaus traditionalistischen Fugen-'Exposition'. Im 'Thema' der Fuge zeichnen sich drei thematische Subjekte ab (vgl. II, S. 77, Beisp. 4), die im genannten Beispiel mit 1, 2 und 3 bezeichnet sind. Im Zusammenhang mit dem Subjekt 2. kommt es im Satz der Fuge teilweise zu homorhythmischen Stimmzusammenschlüssen, an dem sich bis zu drei Stimmen beteiligen:



Diese eigentümlichen, fast fauxbourdonhaften Akkordfortschreitungen bewirken deutlich eine Relativierung der stimmigen Struktur des Satzes, die sonst teilweise recht deutlich ausgeprägt ist. Auf diese Weise wird in der Ebene der Satztechnik ein Gegensatz entfaltet, der schon in der einstimmigen Linie des Fugensubjektes enthalten ist: Während der gravitätische, gemessene Duktus des ersten Subjekts eine plakative archaisierende Qualität besitzt, verhält sich das zweite Subjekt geradezu konträr zu ihm. So ist der archaische Charakter des Satzes auch im ersten Teil der Fuge, in dem die Satzsubstanz allein vom Vokalsatz getragen wird, relativiert, um nicht zu sagen verfremdet.

Ab T. 309 (vgl. Satzschema und Notenbeispiel, S. 77 Beisp. 3) dringt ein genuin instrumentales Element in den musikalischen Satz ein: im Violinsatz konkretisieren sich Rausch- und Drehfiguren. Rauschfiguren hatten sich schon im Violinpart der Rahmenteile - figurativ in Anlehnung an a_2 - gezeigt. Mit dem Eindringen dieses klangfigurativen Elementes in den kontrapunktischen Satz wird gleichzeitig das Prinzip der Symmetrie als

periodisch-regulative Komponente wirksam. Im Gegensatz zum vorangegangenen Fugenverlauf, wo keine deutlich ausgeprägte symmetrische Struktur festzustellen war, folgen einander ab T. 309 verschränkte Viertaktgruppen. In der Ebene des Vokalsatzes zeigt sich die Symmetrie so, daß lediglich das erste thematische Subjekt 'verarbeitet' wird (vgl. Beisp.), und zwar dergestalt, daß die Themeneinsätze ab T. 309 konsequent im Abstand von vier Takten erfolgen (am Beginn der Fuge wären es sechs Takte), was der Gestalt dieses Subjekts entspricht (vgl. Gegenüberstellung Beisp. 3 und 4). Auf der Grundlage dieser symmetrisch 'regulierten' periodischen Satzstruktur erscheint T. 329 Gestalt a der Rahmenteile im Satz der Fuge (vgl. II, S. 77, Beisp. 2), indem sie selbst - gemäß dem Alla-breve-Takt - als Doppeltaktgruppe gegeben ist.

Während der (mit Einschränkung!) stimmig - lineare Satz T. 256-308 die Asymmetrie legitimiert, ja - im Grunde notwendigerweise impliziert, basiert der Satz, der Träger eines instrumental-motivischen Sinngefüges ist, in dem sich heterogene Motive in einem symmetrisch-korrespondierenden Verbund befinden, notwendigerweise genau auf der entgegengesetzten Grundlage. Mit dem Eindringen von solchen instrumentalen Elementen muß es somit zu der Konsolidierung einer symmetrischen Struktur kommen, die sich ab T. 309 bis zum Schluß der Fuge im Satz bewahrt und zunehmend an Deutlichkeit gewinnt (vgl. Satzschema). Die Manifestierung einer symmetrischen Satzanlage hat ihrerseits Konsequenzen für die kontrapunktische Struktur des Vokalsatzes, in dem sich deutlich 'blockhafte' Gestaltungstendenzen zeigen, womit sowohl im gleichen räumlichen Abstand erfolgende Stimmeneinsätze als auch homorhythmische Stimmzusammenschlüsse gemeint sind (vgl. a der Fuge). So kommt es im Anschluß an die Rekapitulation der Gestalt b innerhalb des Kontextes der Fuge als b' (vgl. II, S. 78 Beisp. 2) vollends zur homorhythmischen Festigung des vokalen Stimmenverbandes, die auch durch die beiden kurzen Imitationspassagen des zweiten Subjekts unmittelbar am Schluß der Fuge kaum durchbrochen wird, vor allem wenn man sich dessen Funktion im ersten Teil der Fuge vor Augen hält. b' selbst, das uns nun als erweiterte achttaktige Periode vor Augen steht, hat wie in seinem originären Kontext der Rahmenteile u.a. eine metrische Kontrast- und Ausgleichsfunktion: Während alle symmetrischen Taktgruppen der T. 309-351 miteinander verschränkt sind (im kontrapunktischen Vokalsatz ist die Verschränkung stimmig 'umgangen'), stehen sich in b zwei unverschränkte

Viertaktgruppen gegenüber, die einen ruhigen, gleichförmigen und durch "Ruhepunkte des Geistes", um mit den Worten Kochs zu sprechen, regelmäßig unterteilten metrischen Impuls formulieren[75].

Mozart geht bei dieser Fuge von einem weitgehend stimmig-asymmetrischen Satz aus. Im Verlaufe der Fuge läßt er jedoch das Element periodischer Symmetrie - gekoppelt mit instrumentaler Motivik - wirksam werden, wobei dessen Bedeutung allmählich zunimmt und zu einer homorhythmischen Verfestigung des Vokalsatzes führt. Im Gegenüber von homorhythmischem (homophonem) Vokalsatz und einem figurativ autonomen Instrumentalsatz ist jener (moderne) vokal-instrumentale Zusammenhang wiederhergestellt, der in den Rahmenteilen konstitutiv war. Also auch schon in dieser frühen Messe läßt sich eine bewußte Konfrontation der Sphären (traditionell kontrapunktischer Satz - moderner Chorsatz, an dem der Instrumentalsatz als autonome Komponente teilhat) feststellen, obgleich sie dort noch nicht dermaßen subtil kompositionstechnisch konkretisiert ist wie in KV. 262.

8. Analyse des Gloria-Satzes aus der Messe KV. 167
(Siehe hierzu Bd. II, S. 9ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

Auch in der Schlußfuge des Gloria aus KV. 167 ist eine derartige Konfrontation gegeben, obgleich sie sich dort anders darstellt als im Credo. Hinsichtlich der Funktion des symmetrischen Satzes ist der Sachverhalt gerade umgekehrt: Während sich in der Fuge des Credo nach einem recht weiträumigen asymmetrischen Verlauf eine symmetrische Strukturierung im Periodenbau manifestiert, nimmt die "Cum sancto"-Fuge des Gloria ihren Ausgang in der Sprengung einer symmetrischen Struktur, und zwar einer achttaktigen, in allen ihren Gliedern symmetrisch aufgebauten Periode, wie aus der Konfrontation der entsprechenden musikalischen Verläufe sehr deutlich hervorgeht (vgl. II, S. 12, Beisp. 1 und 2, Beispiel 3 schließt an 2 unmittelbar an).

Dem Satz liegt eine Rahmenkonzeption zugrunde. Der litaneiartige Abschnitt ist als inhaltlich autonome Gruppe zwischen zwei materialidentische Komplexe eingefügt, wobei die Fuge in den zweiten Rahmenteil integriert ist. Die thematische Gestaltgebung, wie sie uns in R_1 vor Augen steht, ist im Vergleich zu späteren Gloria-Sätzen recht einfach. Es handelt sich im wesentlichen um zwei Komponenten: a_1 (T.6-13): Im Violinsatz bildet sich

bei der Ausfigurierung der ausgesprochen kantabel gestalteten Oberstimme eines homophonen Chorsatzes eine rhythmisch prägnante Drehfigur aus, die über weite Strecken der Rahmenteile in der Funktion eines instrumentalen Ostinatos auftritt. In den mit a'_1, a_2 und a_2' bezeichneten formalen Partikeln (vgl. II, S. 13, Beisp. 6, wo sich die instrumentalen Komponenten der Gestalten gegenüberstehen) entfaltet sie sich einmal als kontinuierliches 'Band' ($=a_1'$), wobei ihr rhythmisch prägnanter Charakter sich noch deutlicher ausprägt. In a_2' korrespondiert die Drehfigur mit einer Laufbewegung. In diesen 'Ableitungspartien' gestaltet sich das vokal-instrumentale Verhältnis teilweise lockerer als in a_1 (T. 6–13). Im Sinne einer zweiten thematischen Komponente (b) erscheint in den T. 21–35 (vgl. II, S. 12 Beisp. 4) ein charakteristisches klangfiguratives Element im Violinsatz und zwar eine rauschende Tremolo-Folge über einem statisch-deklamatorischen Chorsatz.

Insgesamt basiert R_1 auf einer einfach periodisch-symmetrischen Struktur, in der vier und acht Takte umfassende periodische Gebilde dominieren[76]. In a (T. 6–13) paart sich diese einfach pulsierende periodische Gestaltgebung mit einer kantablen Melodiebildung im Sopran, die zudem durch eine Phrasenrepetition (zweiter Halbsatz) einen betont einfältigen bzw. schlichten Akzent erhält (vgl. Beisp. 1). Bei der Rekapitulation von a am Beginn von R_2 (T.91ff.) erscheint die zweite Doppeltaktgruppe des Vordersatzes gar dreimal (im Satzschema durch Klammern angedeutet). Legitimiert ist dieses im Grunde recht stereotype Vorgehen im vorliegenden Fall durch den Text: die dreifache gleichlautende Prädikation "Tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus." findet somit auf der Ebene des musikalischen Satzes ihre Entsprechung. Theoretisch begründet ist es im Prinzip des symmetrischen Satzes. So wird in der zeitgenössischen Theorie die Repetition von Phrasen als eine Möglichkeit zur Erweiterung der symmetrischen Grundeinheit, der Viertaktgruppe, dargestellt.

Nach dieser Doppeltaktgruppenrepetition bildet sich in T. 101–103 ein freier Nachsatz aus, der mit der neuerlichen Rekapitulation von a_1 (T. 104ff., vgl. II, S. 12 Beisp. 2) verschränkt anschließt. Der originär achttaktige Sinnzusammenhang a_1 erscheint jedoch nur rudimentär (T. 104–108 = T. 6–10) und zwar auch nur im Instrumentalsatz (=a). Im Vokalsatz

hingegen kommt es völlig unerwartet zur Exposition einer melodischen Gestalt, die thematische Grundlage einer Fuge wird.

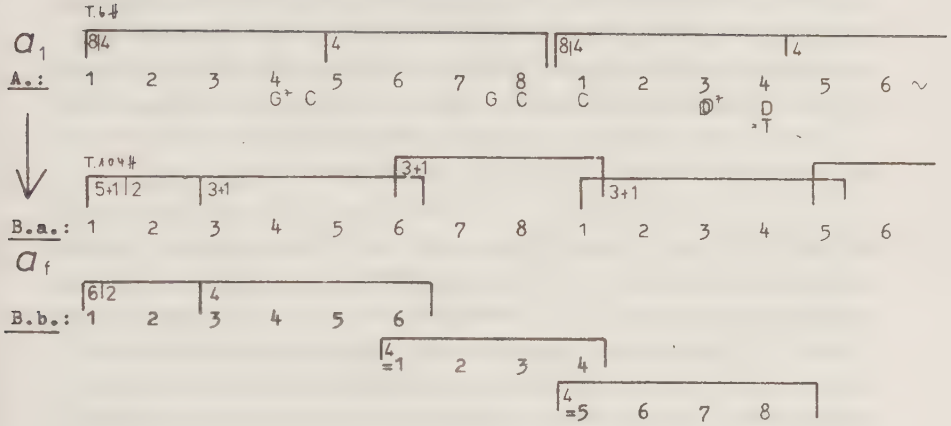
Auf das Ungewöhnliche und die Extravaganz einer solchen Verfahrensweise kann nicht genügend hingewiesen werden. Es werden hier kompositorische Prinzipien miteinander in einen Konnex gebracht, der, setzt man ihn in Relation zu den vorangeschickten theoretischen Erörterungen, in jeder Hinsicht paradox erscheint. Hinter einer solchen 'gesuchten' Verfahrensweise, die auf keinen Fall in der Tradition des kontrapunktischen Satzes begründet ist, da sich lineare Kontrapunktik und symmetrisch-periodische Korrespondenz geradezu ausschließen (Reicha/Kunze) oder nur in eine widersinnige Kombination gebracht werden können, verbirgt sich notwendigerweise ein immens entwickeltes theoretisches Bewußtsein. Vielleicht ist es aber auch ein nur im Unterbewußten gegebenes, aber nicht minder hochentwickeltes, 'Empfinden' für die grundlegende Problematik, die sich aus der Übernahme kontrapunktischer bzw. linearer Satzprinzipien in die Komposition des späteren 18. Jahrhunderts ergibt, und die somit in der Ebene des musikalischen Satzes offenkundig gemacht werden soll.Denn wie leicht wäre es Mozart gefallen, einen traditionalistischen Fugenbeginn zu formulieren, so wie er es etwa im Credo tut, obgleich er dort auf andere Weise die Archaik relativiert und letztlich überwindet.

Mit welchen Mitteln macht Mozart nun ein originär symmetrisches, achttaktiges Gebilde 'gefügig' - wie bricht er es auf - , damit sich daraus ein kontrapunktischer Satz entwickeln kann, der nicht in einem ständigen, gleichförmigen Fortschreiten von Ruhepunkt zu Ruhepunkt gründet, sondern der sich (notwendigerweise) in einem mehr oder weniger zäsurlosen Fluß fortbewegt[77])?

Bei der Bildung des ersten Fugen-Subjektes in der Sopranstimme T. 106ff. (mit 1 bezeichnet) lehnt sich Mozart an den melodischen Verlauf der Altstimme von T. 8ff. an (vgl. Gegenüberstellung Beisp. 1/2.) Während sich die Folge von Tonrepetitionen im homophonen Chorsatz aus der harmonischen Füllfunktion der Altstimme ergab und auf diese Weise legitimiert war, klingt sie im Satz dergestalt 'verabsolutiert' ausgesprochen starr und geradezu plakativ archaisierend. Der Umstand, daß in der Oboenstimme (in T.6ff. war sie colla parte mit dem Sopran geführt!) die ursprüngliche

kantable Diskantmelodie erscheint, läßt den paradoxen Konnex zwischen Homophonie und Polyphonie, wie er sich hier in der Ebene der Melodiebildung darstellt, umso deutlicher werden: Eine Stimme, die im homophonen Kontext eine untergeordnete Bedeutung innerhalb der akkordisch-funktionalen Gestaltungsgrundlage des Satzes hat, die dort überhaupt nicht als eigenständige Stimme im linearen Sinne relevant ist und demzufolge jeglicher melodischen Plastizität entbehrt, wird zur thematischen Grundlage eines kontrapunktischen Satzes, in dem ihre banale melodische Gestalt durchaus 'zweckmäßig' erscheint. Es stellt sich die Frage, ob Mozart durch diese paradoxe Aufwertung einer Füllstimme gleichzeitig eine Unterbewertung des traditionalistischen kontrapunktischen Satzes ausdrücken wollte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß in der Oboenstimme die kantable (Oberstimmen-)Sphäre, wie sie in a gegeben ist, bisweilen auch im weiteren Verlauf der Fuge durchschimmert: (Exzerpt aus 1. und 2. Oboe)

In a_f, T. 109, dem sechsten Takt des originär-achttaktigen Sinnzusammenhangs, beginnt sich in Relation zu diesem eine freie Fortspinnung zu entfalten. Über einen zwischendominantischen Septakkord (auf die S gerichtet) beginnt sich eine stärkere harmonische Bewegung zu entwickeln (T. 110). So wird schon im übernächsten Takt die Dominanttonart G-Dur erreicht. Harmonische Kadenzbildungen und die im Abstand von drei Takten erfolgenden Stimmeinsätze weisen zugleich auf die geänderte metrische Situation hin, die nunmehr in einer Folge von sich verschränkenden Dreitaktgruppen gründet, wobei die Verschränkung im polyphonen Satz sich in Form von Stimmüberlagerungen konkretisiert. Grob skizziert liegt in Relation zur achttaktigen Periode nunmehr folgende Situation vor:



A.: einfache, symmetrische Periodizität (Achttaktigkeit)

B.: daraus mittels Taktgruppenüberlagerung abgeleitete komplexe Periodizität

B.a.: reale Taktgruppen (Verschränkungen)
b. sich überlagernde Taktgruppen (analytische Auflösung der Verschränkungen)
=Struktur des fugierten Vokalsatzes

Die Ruhepunkte, die sich im unverschränkten, symmetrischen Sinnzusammenhang in gleichmäßigen Abständen bilden, werden durch motivische Überlagerungen (Verschränkungen) "erstickt", um in der Terminologie H. Chr. Kochs zu sprechen. Diese sich verschränkende Drei- bzw. Sechstaktgruppenstruktur zeigt sich auch daran, daß die Einsatzfolge Sopran - Alt nach 6 Takten auf Tenor und Baß übertragen erscheint (vgl. II, S. 12, Beisp. 2 und 3 in der direkten Gegenüberstellung)[78]. Während sich in R_1 Viertaktgruppen zu symmetrischen Achttaktperioden zusammenschließen, oder auch (wie am Beginn von R_2) mittels Taktgruppenrepetition oder mittels Einfügung selbst wiederum symmetrischer Partikel (T. 36ff.) in größere symmetrische Sinnzusammenhänge einbezogen erscheinen, werden sie in der Fuge - jeweils um einen Takt 'überlappend'-miteinander verzahnt[79].

Der Erwartungshorizont des Hörers, der sich an der achttaktigen Periode a_1, sowie am ganzen bisherigen Verlauf des Satzes ganz auf periodische

Symmetrie ausgerichtet hat, wird in a_f abrupt und unvermittelt getäuscht, - und zwar innerhalb einer sich vollziehenden korrespondierenden Vervollständigung einer symmetrischen Konfiguration. Das Schroffe, Unvermittelte dieser Konfrontation mag den schroffen und letztlich nicht zu vermittelnden Gegensatz zwischen den archaisch-linearen und den neuen Prinzipien des musikalischen Satzes symbolisieren.

Ähnlich wie in der Fuge des Credo erscheinen in der Gloria-Fuge im Violinsatz rauschende Tremoli-Passagen, die ebenfalls einen Rückbezug (auf die musikalische Gestalt b in B_1) implizieren und somit zur formalen Einheit des Satzes beitragen. Mit diesen Tremoli-Figuren bildet sich im Vokalsatz eine fast als spielerisch zu bezeichnende Drehfiguration aus (vgl. II, S. 12 Beisp. 5). So kommt es auch in dieser Fuge zur Kombination eines archaisierenden, kontrapunktischen Vokalsatzes mit typisch instrumentalen Elementen. Aus ihr entwickeln sich jedoch nicht jene komplexen Prozesse, wie sie sich in den beiden analysierten Sätzen der Messe KV. 262 darstellen.

Zwischen der Credo - Fuge der Messe KV. 167 und dem Kyrie - Satz von KV. 262 existieren in dieser Hinsicht durchaus Bezüge. Jedoch ist in letzterem Satz (bzw. in den beiden formalen Abschnitten) diese Kombination weitaus subtiler und theoretisch beziehungsreicher entwickelt. Jedoch steht uns in jedem der analysierten kontrapunktischen, fugenhaften Sätze bzw. Satzpartikel ein anderer Ansatz vor Augen, der jeweils eine andere Verknüpfung archaischer Kontrapunktik mit 'modernen' vokal-instrumentalen Gestaltungsprinzipien anstrebt.

9. Analyse des Credo-Satzes der Messe KV. 192
(Siehe hierzu Bd. II, S. 79ff., Satzschema und Notenbeispiele.)

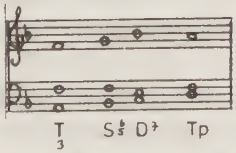
Auch im Credo der Messe KV. 192 zeigt sich jene Art der bewußten Auseinandersetzung mit den Prinzipien des tradierten kontrapunktischen Satzes, wenn auch in anderer Weise. Die Bezeichnung dieser Messe als 'Credo-Messe' resultiert daraus, daß Mozart bei der Komposition des Credo auf ein traditionell begründetes Verfahren zurückgreift, das darin besteht, in den musikalischen Vortrag des Textes mehrfach einen motivisch feststehenden Credoruf einzufügen[80]. Mozart modifiziert dieses Prinzip dahingehend, daß er ein feststehendes Motiv in sieben satztechnisch heterogene Sinnzu-

sammenhänge einbezieht, denen er jeweils ein anderes kontrapunktisches Prinzip zugrunde legt. (= $a_1 - a_7$, vgl. II, Satzschema S. 80f. und Notenbeispiele S. 82f.). Dabei handelt es sich um charakteristische Techniken des tradierten kontrapunktischen bzw. allgemein linearen Satzes.

a_1: In dieser Gestalt scheint Mozart eine exponierte Darstellung von elementaren Charakteristika des Stile antico zu beabsichtigen:
1. A-cappella-Anlage: Die mit Chorstimmen geführten Posaunen und der mitwirkende Generalbaß bedingen keineswegs eine direkte Negation des A-cappella-Prinzips.
2. Gravitätischer Duktus, gemessener Bewegungshabitus.
3. Synkopen-Dissonanz im Sinne der 'Syncopatio', die im Kontrapunkt seit dem frühen 15. Jahrhundert eine entscheidende Möglichkeit der Dissonanzbehandlung darstellt, so auch noch im traditionalistischen kontrapunktischen Satz Padre Martinis, den Mozart eingehend studierte.
4. Linearität in der Akkordfolge. Betrachtet man die der Gestalt a_1 zugrunde liegende Akkordfolge T – D – S – D^7 – T, so kommt es zu einer
3 3
– aus funktionaler Sicht betrachtet – paradoxen D – S – Fortschreitung. Obwohl an sich nur die drei Grundfunktionen von F-Dur erscheinen, wodurch ein unmittelbarer Bezug zu einfachster Kadenzharmonik auf recht 'naive' Weise gegeben ist, impliziert diese Fortschreitung, wenn auch nur vorübergehend aber umso wirkungsvoller in Erscheinung tretend, eine Negation sinnvoller und logischer Funktionalität. Eine funktional logische harmonische Konkretisierung desselben Themas findet sich im letzten Satz der Jupiter-Sinfonie.

KV. 192

KV. 551
4. Satz



(T. 1ff., von C-Dur nach F-Dur transponiert)

Im letzteren harmonischen Gewand erscheint das Thema in a_3 und a_5, so daß sich in dieser Hinsicht Archaisierendes und Modernes im unmittelbaren Gegenüber befinden.

a_2: Zum Thema werden zwei freie Kontrapunkte hinzugefügt.
In einer derartigen Bildung von freien Kontrapunkten ist ebenfalls ein zentrales Prinzip des traditionellen kontrapunktischen Satzes zu erblicken.

a_3: Hier ist es das Prinzip einfachster Kanonbildung, bzw. einfachster kanonischer Einsatzführung im kontrapunktischen Satz, das Mozart vorzuführen beabsichtigt. Dieser satztechnischen Stereotypie entspricht die stereotype Einfalt der Begleitfiguration, die maßgeblich zur simplen, fast als mechanistisch zu bezeichnenden Gesamtwirkung dieser Passage beiträgt.

a_4: Hier wird erstmal eine fugenhafte Satzkonzeption erkennbar. Während in a_3 lediglich das vier Töne umfassende Thema selbst eingeführt wird, erfährt es hier jeweils eine freie melodische Fortführung, die eine kontrapunktierende Funktion innehat, wodurch auf einen tradierten Fugen-Typus Bezug genommenwird. Im Rahmen dieser freien Fortführungen tritt ein Intervall in Erscheinung, dem im traditionellen Fugensatz eine große Bedeutung zukommt: der verminderte Septimsprung nach unten[81]. Er ist in diesem textlichen Zusammenhang durchaus sinnvoll auf die barocke Figur des 'saltus duriusculus' rückbeziehbar[82]. Die fugenhafte Vertonung des Textes "Crucifixus ..." hat im Messensatz des 18. Jahrhundertsmodellhafte Bedeutung. Interessant ist hier wiederum, wie dieses Modell in der tektonisch-inhaltlichen Konzeption des Satzes rückbegründet ist.

a_5: Auch in dieser Variante zeigt sich ein stimmig-lineares Element, das sich hier im Verhältnis von vokaler Solostimme und begleitendem Instrumentalbaß (Basso continuo) konkretisiert. Es ist eben jene Art von Linearität, wie sie für die Generalbaßarie des frühen 18. Jahrhunderts charakteristisch ist: Der Baß bewahrt gegenüber der Singstimme melodische Eigenständigkeit und hat teilweise eine direkt kontrapunktische Funktion.

a_6: Während in a_4 das Fugenprinzip dadurch relativiert erscheint, daß das Kopfthema selbst engeführt wird (abgesehen vom Einsatz Tenor/Alt, T. 58/60), ist es hier in aller Deutlichkeit realisiert: Das Kopfthema wird in voller Länge vorgetragen, danach wird ein freier Kontrapunkt angefügt. Es wird eine recht groß angelegte 'Fugenexposition' dargestellt; eine erste 'Durchführung' wird jedoch nur noch angedeutet (vgl. Satzschema). Der traditionelle formal-satztechnische Topos einer "Et vitam"-Fuge findet also eine höchst bemerkenswerte Konkretisierung.

a_7: Ein Bezug zu a_1 und somit zur Sphäre des Stile antico ist einmal dadurch gegeben, daß außer dem Chor wiederum nur Posaunen und Generalbaß am Satz teilhaben. Darüberhinaus stellt Mozart nunmehr ein weiteres, für diesen Stil überaus bedeutendes, kontrapunktisches Element (wenn auch nur andeutungsweise) dar: das Prinzip der Durchimitation.

Eingebettet sind a_1-a_7 in einen durchaus modernen vokal-instrumentalen Satz, in dem sich homorhythmische und aufgelockerte Tutti-Partien mit teilweise arios gestalteten Solo-Gruppen abwechseln. Vor diesem 'Satzhintergrund' wird der beschriebene Prozeß des bewußten Vorführens standardisierter Techniken und Prinzipien aus verschiedenen Stilrichtungen des traditionellen kontrapunktischen Satzes umso deutlicher.

So liegt in keinem der Messen-Sätze, in denen Mozart auf polyphone Kompositionstechniken im vokal-instrumentalen Kontext zurückgreift, eine bloße, historistische Adaption von tradierten kontrapunktischen Satzprinzipien vor, wie wir sie z.B. bei weniger bedeutenden Zeitgenossen Mozarts finden. Mozart ist sich stets der historischen und theoretischen Funktion linear-kontrapunktischer Satzprinzipien bewußt. Jedoch versucht er sie nicht aus dem Satz zu eliminieren. Vielmehr macht er sie zum Gegenstand artifizieller und subtiler Prozesse.

Kapitel V: Aspekte zu einer Theorie der Metrik

1. Die theoretische Grundlegung der Metrik. Die Metrik des musikalischen Satzes als ursächliche Verbindung von metrischer Quantität und Qualität. Vorbemerkungen

Die Rhythmik und Metrik des musikalischen Satzes zur Zeit der Wiener Klassik war besonders in jüngster Zeit wieder Gegenstand ausführlicher Studien, sei es als Bestandteil von historisch weiträumiger konzipierten Erörterungen oder aber in direkt diesen Zeitraum betreffenden Abhandlungen. Zu nennen wären die Publikationen von Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik I und II, München 1974, Wilhelm Seidel, Über Rhythmustheorien der Neuzeit (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), Bern - München 1975, ders., Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976 und Gudrun Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassiker, Tutzing 1974. Letztere Studie hat in der 'Musikforschung' zu einer großen Kontroverse geführt, an der sich Dahlhaus und Seidel beteiligten[1].

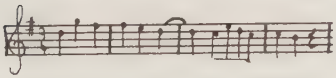
Es soll in der folgenden Erörterung des Periodenbaus, wie er uns in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen W. A. Mozarts vor Augen steht, wenige versucht werden, die von Apfel, Dahlhaus, Seidel und Henneberg entwickelten Theorien der Rhythmik und Metrik darzustellen, gegeneinander abzugrenzen und auf ihre analytische Anwendbarkeit zu überprüfen - obwohl dies durchaus ein gangbarer Weg wäre, der jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit unweigerlich sprengen würde. Vielmehr sollen einige Prämissen formuliert werden, die Grundlage der analytischen Betrachtung sind. Sie waren schon Grundlage aller bisher vorgelegten Analysen. Dort wurden sie hauptsächlich am musikalischen Satz direkt entwickelt, während sie nun theoretisch begründet werden sollen.

A. Die quantitative Metrik (Taktordnung)

Metrisch quantitative wie qualitative Grundlage des musikalischen Satzes bildet das Prinzip der Symmetrie, und zwar im wesentlichen so wie es in

der Theorie H. Chr. Kochs dargestellt ist (Kompositionslehre II, S. 342ff. und III, S. 3ff.). Es ist jedoch nicht in dem Sinne Grundlage des musikalischen Satzes, daß es stets zu einer periodischen Struktur führt, die ausschließlich von den Proportionen 2, 4 und 8 getragen ist. Eine solche 'Taktordnung' wäre auch nach Koch nur schlichten,usuellen Tanzsätzen adäquat. Das Moment artifizieller Komposition kommt gerade im 'gestalterischen Umgang' mit dem Prinzip der Symmetrie zum Tragen, der einen gleichförmigen symmetrischen Puls im Satz teilweise in reinster Gestalt (2-4-8) wirksam werden läßt, ihn bisweilen aber auch in den Hintergrund drängt oder gänzlich aus dem Satz verbannt. Indem Massenkeil das Prinzip des symmetrischen Satzes mit dem Begriff der paarigen Taktordnung umschreibt, greift er deutlich auf die Terminologie Kochs zurück[2].

Das Prinzip der Taktordnung H. Chr. Kochs, das schon in der Einleitung im Kern skizziert und in seiner Funktion im musikalischen Satz dargestellt wurde, ist in der Vorstellung begründet, daß das Gefühl jeweils eine bestimmte Anzahl von Takten zu einer Einheit zusammenfaßt und auch diese wiederum zu größeren Ereigniseinheiten zusammenschließt. Die elementare Einheit stellt der 'Satz' bzw. der 'enge Satz' dar, der als vollständiger Teil eines Ganzen definiert wird. "Ein enger Satz ist vollständig, wenn er ohne einen vorhergehenden oder nachfolgenden, zufällig damit in Verbindung gebrachten unvollständigen Theil, als ein für sich bestehender Theil des Ganzen verstanden werden kann".[3] Von den fünf Beispielen von 'engen Sätzen', die Koch anführt, sei das erste herausgegriffen:



Gemeinsam ist allen 'Sätzen', daß sie vier Takte umfassen. In dieser Form repräsentieren sie jene Gebilde, die in der Musiktheorie und -lehre seit H. Riemann als Halbsätze von symmetrischen Achttaktperioden begriffen werden. Die Viertaktigkeit, die dort zur Norm erhoben erscheint, ist bei Koch und seinen Zeitgenossen nur immanent als ideale und auch der Natur des musikalischen Empfindens am meisten entsprechende quantitative Grundlage von 'engen Sätzen' gegeben. Seidel stellt diese Problematik sehr treffend folgendermaßen dar: "Koch und seine Zeitgenossen scheuen sich offensichtlich, die Definition des Satzes an bestimmte, rational faßliche Kriterien zu binden: an eine Taktzahl oder an bestimmte Gliederungsnuancen, obwohl eingestandenermaßen beide einen Anhalt dafür geben. Sie sind vorsichtig,

weil die Länge der Sätze variabel ist - es gibt Sätze von 3, 4, 5, 6, 7, bei geschwinder Bewegung und kleiner Taktart sogar von 8 oder 9 Takten - und weil zum anderen fällige Ruhepunkte, Absätze und Kadenzen überspielt oder erstickt werden können. Kochs Fazit lautet, man müsse lernen, mit dem Gefühl zu entscheiden, wo ein Satz anfängt und endet. Immerhin ist man sich darin einig, daß ein Satz von vier Takten den menschlichen Sinn fürs Rhythmische am besten befriedige. Oft ist er innerlich unterteilt, lenkt schon nach dem zweiten oder nach dem ersten und zweiten Takt auf einen schwachen Ruhepunkt ein. Wo er mit seinesgleichen ein rhythmisches Verhältnis eingeht, entsteht eine achttaktige Periode, darüber der 16taktige Absatz."[4] Der Begriff des Rhythmischen, dessen sich Seidel bedient, ist der Kochs: "Der Umfang dieser melodischen Theile hingegen, und das Ebenmaß oder das Verhältnis derselben, welches sie in Ansehung der Anzahl der Tacte untereinander haben, wird mit dem Ausdrucke R h y t h m u s bezeichnet."[5] In seiner Studie, Rhythmustheorien der Neuzeit, weist Seidel darauf hin, daß Koch "die Periode als Verbindung zweier oder mehrerer Sätze" bestimmt[6]. Darin - und in vielem anderen - unterscheidet sich der Periodenbegriff Kochs von dem Riemanns.

Auch G. Henneberg betont, daß es in den Kompositionen der Wiener Klassiker eine Fülle von Beispielen gibt, in denen sich mehr als zwei Viertaktgruppen zu in sich geschlossenen Gebilden zusammenfügen. "Die melodisch-harmonische Geschlossenheit jedoch bedingt erst die metrische Form der Periode, nicht aber eine bestimmte Taktanzahl der Themenglieder."[7] G. Henneberg wendet sich damit unmittelbar gegen den doktrinären Periodenbegriff Riemanns. Es stehen uns auch in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen W. A. Mozarts eine Fülle von größeren periodischen Satzpartikeln mit symmetrischer Binnenstruktur vor Augen, die nicht unbedingt auf Achttaktperioden rückführbar sind, so z.B. am Beginn des Credo der Messe KV. 262 (vgl. S. 117). Nach einem isolierten 'Vorschalttakt' folgen einander vier Viertaktgruppen (T. 1-17). Allerdings impliziert der Ganzschluß in T. 9 und die entsprechende harmonische Verknüpfung der ersten und zweiten sowie der dritten und vierten Viertaktgruppe eine gewisse Untergliederung in zwei Achttaktperioden. Auch am Beginn des Credo der Messe KV. 257 folgen einander eine Reihe von Viertaktgruppen, ohne daß eine deutliche achttaktige Sinngliederung, sei sie nun harmonisch oder thematisch-inhaltlich begründet, vorliegt. Allerdings existieren etliche Sätze, in denen der achttaktigen Periode eine tragende Rolle im metrischen Satzbild

zukommt, so z.B. in dem ausführlich analysierten Credo der Messe KV. 337. Schon im Gloria der frühen Missa KV. 140 ist die achttaktige Periode konstitutiv für die Struktur der Periodik (vgl. Satzschema S. 5 und die entsprechenden Notenbeispiele auf der folgenden Seite), ebenso im Gloria aus KV. 167. Darüberhinaus haben achttaktige Bildungen in Sätzen, die sich im allgemeinen durch eine 'freiere' symmetrische Struktur auszeichnen, jeweils einen besonderen Stellenwert (vgl. etwa das Credo der Messe 258, T. 19ff., Beisp. 5), hauptsächlich in dem Sinne, daß mit ihnen ein ruhiger, gleichförmig pulsierender Gestus im Satz zum Tragen kommt, der im Gesamtkontext ein Moment des Ausgleichs und des Kontrastes bildet.

Ohne daß sie die komplexe und dogmatische Bedeutung hat, die Riemann ihr beimißt, kommt der achttaktigen Periode in Sätzen, in denen die Symmetrie die Struktur der Metrik sinnfällig prägt, auch rein quantitativ betrachtet gegenüber freieren symmetrischen Zusammenschlüssen von Sätzen (im Kochschen Sinn) durchaus eine Vorrangstellung zu. Mittelbar ist dieser Sachverhalt auch durch die Theorie Kochs erklärbar: die achttaktige Periode stellt die elementarste und einfachste Möglichkeit dar, wie aus zwei melodischen Teilen (d.h. zwei Viertaktgruppen) ein in sich geschlossenes Ganzes geformt werden kann. Diese 'Einfachheit' des Periodenbaus (4+4), die dem ästhetischen Ideal der Einfalt, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung ist, unmittelbar entgegenkommt, paart sich bezeichnenderweise oft mit schlichter, kantabler Gestaltgebung in der melodietragenden Ebene des Satzes, worauf auch Arnold Feil hinweist. "Geschlossene Satzglieder werden im allgemeinen für besondere Stellen des Satzes, gleichsam in besonderer Funktion, verwendet, etwa in einer Sonatenanlage als Seitensatz, damit der Kontrast zum Hauptsatz als Struktur gefestigt sei. Dementsprechend sind sie meist melodischer erfunden als andere Satzteile oder mit liedhaften Zügen ausgestattet und häufig wie achttaktige Perioden angelegt. Die liedhaft einfache Struktur und die volkstümlich melodische Natürlichkeit vieler solcher geschlossener Achttakter haben Hugo Riemann veranlaßt, in ihnen die Urform aller größeren Gestaltung zu sehen, aus ihnen die achttaktige Periode als normatives Grundschema aller Komposition abzuleiten."[8] Aufgrund der analytischen Erfahrungen an der Kirchenmusik Mozarts kann man Feil nur bedingt zustimmen: Wie ganz besonders das Credo der Messe KV. 337 zeigt, kommt der

achttaktigen Periode im musikalischen Satz ein Stellenwert zu, der in dem Sinne als 'idealtypisch' bezeichnet werden könnte, daß sich in ihr das Prinzip der Symmetrie, welches auf die Bildung von Ganzheiten durch 'rhythmischen' Zusammenschluß von (selbst rhythmisch gebauten) Teilgebilden hinzielt, am komprimiertesten, einfachsten und sinnfälligsten verwirklichen läßt. Diese 'ideelle' Qualität der achttaktigen Periode war Koch und seinen Zeitgenossen unzweifelhaft bewußt, was der erwähnte Credo-Satz deutlich belegt. Gewiß kommt ihr - weder in der Kirchenmusik noch in den anderen Gattungen musikalischer Komposition - bei W. A. Mozart der Charakter eines normativen Grundschemas zu. Es ist unwahrscheinlich, daß er seine Kompositionen zuerst als Folge von Achttaktperioden entwirft und aus ihr das differenzierte Bild, das uns in den 'fertigen' Kompositionen vor Augen steht, mittels Erweiterungs- und Verkürzungsprozessen der achttaktigen Symmetrieeinheiten ableitet. Auch ist es fraglich, ob die komplexe metrische Rangordnung der Bestandteile, die Riemann in der achttaktigen Periode verwirklicht sieht, in den Perioden Mozarts zur Geltung kommt. Diese Fragestellung sei an anderer Stelle weiterverfolgt[9].

Unzweifelhaft existieren in der Kirchenmusik Mozarts wie in anderen Gattungen Sätze, in denen symmetrische Proportionen eine untergeordnete Bedeutung haben oder nur vorübergehend im Satz auftauchen (besser würde man sagen: in denen solche nicht die 'Oberfläche' des musikalischen Satzes sinnfällig prägen). In ihnen sind folglich auch achttaktige Bildungen selten, oder aber sie fehlen gänzlich. Gerade solche periodischen Strukturen mögen Feil dazu veranlaßt haben, das Prinzip der Symmetrie für den Satz Mozarts und Beethovens als Grundlage der Gestaltung an sich in Frage zu stellen: "Sie zerreißen die Fessel der starr quadratischen, der immer symmetrischen Taktordnung, sie setzen die von anderen so streng beachtete Stetigkeit in der Folge der Glieder als eine Verlaufsqualität voraus, die man durchbrechen kann, sie heben die Bindung des melodisch-rhythmischen Vordergrundes an den harmonisch-metrischen Hintergrund zwar nicht auf, schaffen aber eine neuartige Beziehung und gewinnen dadurch neue Möglichkeiten im Umgang mit metrisch bestimmten Satzgliedern und Gesten, das heißt neue Möglichkeiten der Satzgestaltung überhaupt, sie erschließen eine neue Dimension des musikalischen Satzes. Deshalb führt der Versuch in die Irre, in ihren Werken die frei strukturierten Glieder durch Annahme von Dehnungen und Kontraktionen auf symmetrische Bildungen oder gar

auf Perioden zurückzuführen. Freilich benutzt ihr Satz auch symmetrisch gebaute Teile, aber er setzt die Symmetrie nicht als Generationsprinzip voraus."[10] Anliegen der folgenden Ausführungen ist es nicht, diese These Feils generell zu widerlegen. Selbst für W. A. Mozart sei eingeräumt, daß die Theorie der Metrik, die vorgelegt werden soll, in erster Linie den Satz erfassen will, wie er uns in den Gloria- und Credo-Sätzen vor Augen steht und wo im vokal(chorisch) - instrumentalen Satzverband spezifische musikalische Gestaltungsprinzipien wirksam werden, die nur in ihm begründet sind (vgl. u.a. die Analysen der Credo-Sätze KV. 275 und KV. 259 in Band II) und die sich auch in der Ebene der Metrik auswirken. In dieser rigorosen Haltung stünde Feil jedoch einem solchen Satz wie dem Credo aus KV. 337 recht hilflos gegenüber. Es handelt sich um eine Musik, die über weite Strecken in einem gleichförmigen metrischen Puls schwingt und dennoch keinesfalls "starr quadratisch" erscheint. Für die artifizielle Differenzierung dieses Pulses sorgen im großformalen Bereich die Teile M und E, wo deutlich eine weniger reguläre Struktur Platz greift. Im Bereich der Periodik sind es einmal akzidentielle 'Trübungen' des gleichförmigen Pulses (vgl. Satzschema und Analyse), zum anderen aber die subtile inhaltliche, d.h. im weitesten Sinne motivisch-thematische Konkretisierung der periodisch-symmetrischen Satzpartikel. Auf keinen Fall kommt diesem Satz im Vergleich mit solchen, in denen sich eine weniger deutlich ausgeprägte symmetrische Struktur zeigt, sei es, daß auch nur weniger achttaktige Perioden erscheinen, in irgendeiner Weise eine mindere Qualität zu. Es ist höchst problematisch, aus der Beschaffenheit der periodischen Struktur ein Werturteil herzuleiten, wie es Feil im Hinblick auf die "Meister der Mannheimer und Wiener Schule" tut. "Offenbar läßt eine gewisse Furcht, der Satz entbehre der Einheit oder drohe gar zu zerfallen, wenn nicht Einheitlichkeit im Verlauf ihn binde, die kleinen Meister (...) auf viel Möglichkeiten der Satzkonstruktion mit kleinen Gliedern verzichten."[11]

Feils Argumentationsweise ist zwiespältig: einerseits verwirft er den Gedanken daran, daß der musikalische Satz artifizieller Kompositionen aus konstruktivistischen Modifikationen schematischer Gebilde hervorgehen könne, andererseits spricht er davon, daß ein Satz mit Hilfe kleiner Glieder konstruiert wird . Die Freiheit des musikalischen Satzes, die Feil propagiert, ist mindestens ebenso fragwürdig wie der starre Dogmatismus, den die Kritiker Riemanns System anlasten. In seiner Theorie des musikalischen Satzes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die da-

von ausgeht, daß die Satzglieder in der Ausdehnung völlig frei seien und sich nur "der Einheitlichkeit des Satzes halber unter das Gesetz der Symmetrie"[12] beugten, beruft sich Feil hauptsächlich auf die entsprechenden Kapitel in den Kompositionslehren von Riepel und Koch,[13] in denen ungeradzahlige 'Sätze' als autonome Bestandteile des Satzes dargestellt werden.

Feils Begriff der Freiheit ist genauso fragwürdig wie sein Einheitsbegriff. Der Begriff der Einheit ist eine der tragenden Kategorien der Musikästhetik wie der allgemeinen Ästhetik im späten 18. Jahrhundert. In der Philosophie des Schönen hat er eine Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. So fordert Koch "daß die melodischen Perioden, wenn das Ganze eine angenehme Wirkung thun soll, eben so wenig wie die Perioden eines Gedichts, aus lauter einzelnen Sätzen von einerley Verbindungsart zusammengesetzt werden können, sondern daß eine gewisse Mannigfaltigkeit dabey stattfinden müsse."[14] Von größter Bedeutung für das Verständnis des Prinzips der Symmetrie ist auch der Begriff der Einfalt, den Koch (in Anlehn. an Sulzer) wie folgt definiert: "Einfalt oder Einfachheit bezeichnet in den Werken der schönen Künste die Erreichung ihres Endzwecks durch die einfachsten und natürlichsten Mittel, und durch die faßlichste Anordnung und Verbindung derselben."[15] Der Begriff der Einfalt ist seinerseits in ein größeres Begriffsspektrum einzuordnen, dem z.B. auch die Begriffe 'Natürlichkeit' und 'leichte Faßlichkeit' angehören. Dazu führt Massenkeil aus: "Natürlich, einfach, leichtfaßlich, angenehm: das sind Worte, deren sich die Vertreter der Aufklärung gern bedienen, die oft auch den Charakter von Schlagworten, Parolen annehmen. Das sind Kriterien, die sich in dieser Zeit aus der Bindung an die Gesellschaft ergeben; es sind zugleich die Kriterien, die für die Beurteilung der Künste, d.h. der Schönen Künste gelten."[16]

Zurück zum Begriff der Freiheit: Geht man von der im Grunde banalen Prämisse aus, daß sich Freiheit nur in Relation zu einer Bindung artikulieren kann, so ist der 'freie Charakter' von Drei-, Fünf- oder gar Siebentaktgruppen nur vor dem Hintergrund von zwei, vier, acht und mit Einschränkungen auch sechs Takte umfassenden, also von symmetrischen Taktzusammenschlüssen, als solcher bestimmbar. Letztere sind jedoch nicht als abstrakt-schematische Gebilde zu begreifen, die die Freiheit des Komponisten einschränken. Vielmehr bedingen sie einen gleichförmigen Puls,

vor dessen Hintergrund komplexere Bildungen erst als solche erscheinen und in ihrer artifiziellen Wirkung hervortreten, ohne daß jedoch ein rein symmetrischer Satz a priori eine mindere Qualität besitzen muß. Und gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen einem gleichförmigen Puls und ihn differenzierenden Momenten (bzw. Passagen) ist für den Satz Mozarts konstitutiv, wobei er, wie zu zeigen sein wird, jedoch nie ganz aus dem Satz gedrängt wird, sondern auch in den Sätzen, die keine unmittelbar sinnfällige symmetrische Struktur aufweisen, latent bzw. unterschwellig als Spannungshorizont gegeben ist. Von größter Bedeutung ist, daß in den Meßkompositionen Mozarts dieses Spannungsverhältnis auch zwischen abgeschlossenen Sätzen zum Tragen kommt, nicht nur innerhalb abgeschlossener Formen selbst. So dominiert im Gloria der Messe KV. 317 trotz aller differenzierter Gestaltung desselben ein symmetrisches Satzbild, während im Credo symmetrische Konfigurationen an der Oberfläche des musikalischen Satzes nicht auftreten (d.h. es lassen sich keine durch Zäsur markierte Viertaktgruppen erkennen), wenngleich es in kleinen Verläufen (Halbtaktgruppen) passim zu Symmetriebildungen kommt. Der Ausdruck 'freie Taktordnung', den Feil gebraucht, ist schlechterdings paradox, da sich 'Freiheit' und 'Ordnung' ausschließen, es sei denn man erkennt das Freie vor dem Hintergrund der Ordnung. Seidel stellt diese Problematik sehr treffend folgendermaßen dar: "Das Eingeständnis, daß nicht alle unregelmäßigen Bildungen verschleierte Manifestationen der Norm, sondern viele von Haus aus unregelmäßig sind, unterscheidet die Theorien Kirnbergers und Kochs von der Riemanns. Daraus zu schließen, daß diese Bildungen vom Bann der Norm ausgenommen seien, ist indessen nicht zulässig. Denn die ihnen eigentümliche ästhetische Qualität, das Sinnwidrige, erhalten sie nur im Vergleich mit ihr".[17]

Aus der Sicht der Gloria- und Credo-Sätze wäre zu dieser Problematik zu ergänzen, daß in allen Sätzen, in denen symmetrische Bildungen selten erscheinen oder gar nur mehr oder weniger latent gegeben sind, diese metrische Struktur Konsequenzen für den musikalischen Satz insgesamt hat, bzw. durch eine besondere Beschaffenheit der anderen musikalischen Parameter legitimiert und getragen wird. Im Credo der Messe KV. 275 hat die melodisch-ostinate Gestaltung des Violinsatzes maßgeblich an der Konsistenz des Satzes teil. Im Credo der Krönungsmesse erzeugten heterogene Bewegungsfiguren einen kontinuierlichen, von retardierenden Momenten durchdrungenen,

jedoch weitgehend zäsurlosen Fluß, der von einem steten, vorwärtsdrängenden Impuls bestimmt war. Eine derartige Satzgestaltung könnte man gar als bewußte 'Umkehrung' des symmetrischen Satzprinzips begreifen, dessen Bewegungshabitus gerade von gleichmäßig wiederkehrenden retardierenden Komponenten geprägt wird. Retardierend in diesem Sinne wirken einmal die ständig und in gleichmäßigem Puls wiederkehrenden Zäsuren, bzw. Ruhepunkte im melodischen Verlauf, aber auch die in gewissem Sinne rückwärts orientierte Korrespondenz der symmetrischen Satzpartikel. Nichts könnte diese besondere Satzgestaltung im Credo der Messe KV. 317 besser sinnfällig machen als eine direkte klangliche Gegenüberstellung mit dem Credo der Messe KV. 337.

B. Die qualitative Begründung der quantitativen Taktordnung

a. Darstellung der Grundproblematik

Bisher wurde lediglich die quantitative Seite der Metrik erörtert - mittelbar, wie noch deutlich werden soll, jedoch auch die qualitative. Es wurde also in erster Linie nach dem Umfang der Partikel (Taktgruppen) des musikalischen Satzes gefragt und nach dem in dieser 'numerischen' Dimension waltenden Ordnungsprinzip. Die qualitative Metrik fragt hingegen nach den Gewichtsabstufungen der Zählzeiten, Takte und Taktgruppen. Dabei ist die Gewichtsabstufung von Zählzeiten eines Taktes weniger umstritten, worauf u.a. C. Dahlhaus hinweist. "Gegenstand der Untersuchung - und des Streites zwischen Riemann und seinen Widersachern - sind vielmehr die metrische Differenzen zwischen Takten oder Halbtakten (Gruppen von zwei Zählzeiten im 4/4-Takt), Taktgruppen und Halbsätzen. Nicht daß der Taktanfang betont ist, sondern ob der erste Takt schwerer wirkt als der zweite oder umgekehrt, ist umstritten."[18] Letzteres stellt die zentrale Problematik metrisch qualitativer Fragestellung dar, die sich folgendermaßen kurz skizzieren läßt: Ist die (metrisch quantitative) symmetrische Taktordnung mit einer ebenfalls gleichförmigen d.h. metrisch alternierenden Betonungsfolge der Takte notwendigerweise verbunden? Jedoch ist die Trennung von metrisch quantitativer und qualitativer Betrachtungsweise, die eine solche Fragestellung voraussetzt, umstritten. So erwidert Dahlhaus Massenkeil, der in seiner Untersuchung des Symmetrie-Problems bei Mozart allein die quantitative Seite der Metrik darstellt, folgendes:

"Massenkeil vermeidet die Verzerrung des Begriffs 'Metrik': er analysiert die Taktanzahl, die geradzahlige oder ungeradzahlige Gruppierung der Takte, ohne den Unterschied zwischen schweren und leichten Takten, den Hugo Riemann 'metrische Qualität' nannte, zu berücksichtigen. Das Absehen von der Qualität der Takte aber ist eine der Methoden, die den Verdacht herausfordert, daß sie den Gegenstand, den sie erschließen soll, verändert."[19] Auch Henneberg unterscheidet (zwar in anderem Sinne als Massenkeil) zwischen metrischer Quantität und Qualität, wobei sie jedoch zwischen beiden'Polen' dergestalt vermittelt, daß sie Quantität und Qualität auf ihre Eignung zur Systematisierung hin untersucht. "Der Einfluß metrischer Periodisierung wird vornehmlich in der Paarigkeit greifbar, was für die Betonungsordnung ebenso wie für die Taktzahlenordnung gilt. Jene weist gegenüber dieser auch deswegen eine geringere Eignung zur Systematisierung auf, weil der größeren Anzahl möglicher qualitativ differenzierter Formen innerhalb der Zwei- und Viertaktgruppe eine geringere Tendenz zur Regelmäßigkeit gegenübersteht, die bei sämtlichen Betonungsformen innerhalb der Viertaktgruppe selten über die einfache Wiederholung hinausgeht. Neben dem leicht-schwer- oder schwer-leicht-Wechsel, der die Zweitaktgruppe ebenso wie die Vier- und Achttaktgruppe binden kann, ergeben sich für die metrisch-qualitative Ordnung aufeinanderfolgender Viertaktgruppen die Möglichkeiten:

1) schwer - leicht - leicht - leicht
2) leicht - leicht - leicht - schwer
3) leicht - leicht - schwer - leicht
4) schwer - schwer - leicht - schwer".[20]

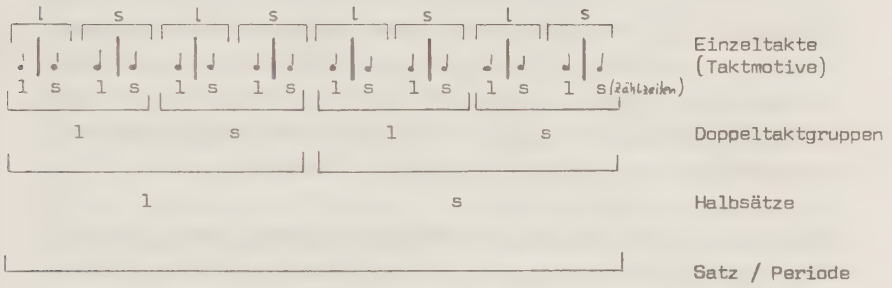
Henneberg selbst räumt ein, daß die zahlenmäßige Häufigkeit dieser Beispiele im musikalischen Satz eigentlich zu gering sei, um die Anwendung der Begriffe 'Ordnung', 'Typus' oder 'Prinzip' (auf die metrische Qualität bezogen) zu legitimieren. Henneberg, die die Existenz einer quantitativen Ordnung durchaus anerkennt, schließt damit das Walten einer qualitativen Ordnung gleichsam aus. Folglich kommt Henneberg zu folgendem Schluß:"Taktzahlen- und Betonungsordnung sind zwei unterschiedliche Phänomene des Metrums. Diese setzt jene voraus, bedingt sie aber nicht."[21] Dahlhaus setzt sich u.a. mit dieser These Hennebergs auseinander: "Die Behauptung, das qualitative Moment sei durch das quantitative fundiert (aber nicht umgekehrt), ist jedoch entweder trivial oder schief: trivial, wenn sie nichts anderes besagt, als daß eine Quantität gegeben sein muß,

um qualitativ differenziert werden zu können; schief, sofern geleugnet werden soll, daß metrische Quantität und Qualität unabhängig voneinander variabel sind."[22]

Jede Erörterung der qualitativen Metrik (sei sie nun von der quantitativen gelöst oder nicht) vollzieht sich stets - sowohl in neuerer wie in älterer Literatur - in Auseinandersetzung mit dem metrischen System Hugo Riemanns. Die Positionen reichen von schroffer Negierung seines Systems (Henneberg, Feil) bis zur weitgehenden Identifikation (Apfel). Dahlhaus bezieht eine mittlere Position, indem er einerseits von der Notwendigkeit der einheitlichen Betrachtung des quantitativen und qualitativen Momentes ausgeht, andererseits die doktrinär-normative Grundlage des Systems, d.h. im wesentlichen die achttaktige Periode, in der Riemann ein "normatives Grundschema"[23] des musikalischen Satzes sieht, lediglich als 'Idealtypus' im Sinne Max Webers[24] begreift, dessen Funktion darin besteht, "die vielgestaltige musikalische Wirklichkeit beschreibbar zu machen".[25] Riemann habe sie als ein Stück Natur der Musik verkannt. Apfel legt seinem eigenen Ansatz zu einer Theorie der musikalischen Rhythmik und Metrik im wesentlichen den Periodenbegriff Riemanns zugrunde. "Unsere Doppeltaktgruppe, Halbsätze und Perioden haben also dieselben Schwerpunkte wie bei Riemann, sie werden aber anders gelesen, aufgefaßt und bezeichnet, haben eine andere Position oder Lage."[26] Auch für die metrischen Analysen dieser Arbeit bildet das System Riemanns eine entscheidende Grundlage dar. Allerdings soll es in einigen wesentlichen Bestandteilen modifiziert werden.

Wie stellt sich nun die Satztheorie Riemanns dar?
Keimzelle des Satzes ist das Taktmotiv, das sich folgendermaßen auftaktig (einen 2/4-Takt vorausgesetzt) bildet: . Einer 'leichten' Zählzeit (als Auftakt) tritt korrespondierend eine 'schwere' (als Endung) gegenüber. Diese Progression l - s (leicht - schwer) "wiederholt sich zunächst in der Gegenüberstellung eines leichten ersten und eines schweren zweiten Taktes, wodurch die größere Einheit der Zweitaktgruppe ihren Abschluß findet, und weiter in der Beantwortung einer leichten Zweitaktgruppe durch eine schwerere, was dem viertaktigen Halbsatz die Entstehung gibt, und endlich in der Gegenüberstellung zweier viertaktiger Halbsätze als Vorder- und Nachsatz in der achttaktigen Periode."[27] Es ergibt sich

also folgendes Bild der achttaktigen Periode bei H. Riemann:[28]



Riemanns System basiert im Prinzip auf derselben quantitativen Grundlage wie das Kochs. Seidel versucht den Unterschied zwischen Riemann und Koch folgendermaßen zu fassen: "Setzt ein rhythmisches Verhältnis für Koch die Gleichwertigkeit zweier Sätze voraus, so fordert ein metrisches im Sinne Riemanns, daß sich der erste dem zweiten unterordnet. Sind die musikalischen Sätze gleichrangig, so ist Symmetrie eine Funktion der menschlichen Vorstellungskraft, Unter- und Überordnung aber lassen sich materialiter ausdrücken: durch leichte und schwere Takte, Gruppen und Satzhälften. Riemanns metrisches System verwirklicht sich in einem höheren Grad als das Kochs. Die metrischen Bezüge stellen sich in einem vielschichtigen Gefüge dynamischer Beziehungen dar: seine Exponenten sind die Schwerpunkte der einzelnen Ordnungen, die des Motivs (1), der Taktgruppe (2), des Vordersatzes (4) und der ganzen Periode (8). .... Riemann denkt und spielt den ersten Takt als Auftakt zum zweiten, die erste Taktgruppe als Auftakt zur zweiten, den Vordersatz als Auftakt zum Nachsatz. Jedes metrisch relevante Ereignis erhält damit einen unverwechselbaren Stellenwert innerhalb des metrischen Aufbaus, es hat, wie Riemann sagt, einen eigenen Zeitwert."[29] In zweierlei Hinsicht ist der Abgrenzung der Satzauffassungen Kochs und Riemanns durch Seidel unmittelbar zuzustimmen, einmal, was den Motiv- bzw. den Taktbegriff Kochs und Riemanns anbelangt. Bezogen auf die einfachen Taktarten unterscheidet Koch lediglich "einen guten und einen schlechten Takttheil; sind beyde Theile in Ansehung der Dauer gleich, so ist die Taktart g e r a d e, sind sie ungleich, so nennet man sie u n g e r a d e."[30] Während Koch auf- und abtaktige Bildungen (♩ | ♩ ♩ ⟷ | ♩ ♩ |) gleichberechtigt nebeneinander gelten läßt, was den Beispielen aus seinem Lexikon und der Kompositionslehre zu entnehmen ist,

gruppiert Riemann leichte und schwere Zeit um den Taktstrich; in der Auftaktigkeit des Taktes und somit des Motivs sieht Riemann nach Seidel das Ideal "einer natürlichen rhythmischen Entwicklung".[31] In der Unterscheidung von leichten und schweren (unbetonten und betonten) Zeiten, die ständig alternieren und somit einen gleichförmigen Puls in der Musik bedingen, stimmen Koch und Riemann also im Grunde überein. Was die musikalischen Ereigniseinheiten von der Doppeltaktgruppe aufwärts anbelangt, so ergeben sich kaum Bezüge zwischen Koch und Riemann!

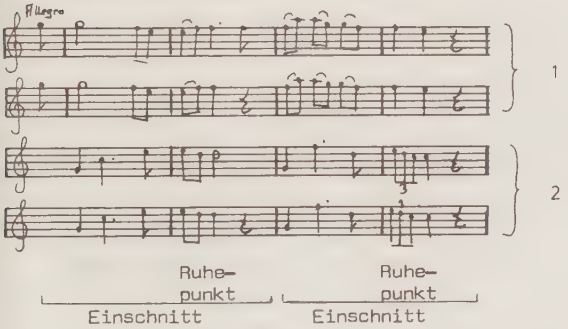
Wie ist es nun jedoch mit der metrischen Gewichtung der Takte? Auch dort sieht Seidel keinen Bezug zwischen Koch und Riemann, worin er mit Henneberg und Feil übereinstimmt, ohne daß die beiden letzteren sich jedoch expressis verbis zu diesem Problem äußerten. Wir hingegen sehen die Möglichkeit einer 'Vermittlung' zwischen Koch und Riemann in dieser Dimension des musikalischen Satzes. Sie gründet in der Beobachtung, daß (setzt man eine einfache symmetrische Struktur voraus) der "Ruhepunkt" H. Chr. Kochs und der "Schwerpunkt" (bzw. der schwere Takt) H. Riemanns identisch sind, bzw. zusammenfallen. Es ist dabei von sekundärer Bedeutung,ob die Achttaktperiode 'Maß' des Satzes ist und ob der rhythmische Duktus ein auftaktiger ist oder nicht.

b. Riemanns Begriff des 'schweren Taktes' und Kochs Begriff des 'Ruhepunkts'.

Im Idealfalle, d.h. in einem Satz, der sich der 'einfachsten' und 'natürlichsten' Mittel im Periodenbau bedient, kommt es nach H. Chr. Koch jeden zweiten Takt zur Bildung eines 'Ruhepunktes des Geistes'. Ein Ruhepunkt beschließt den engen Satz und er schafft eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß er "als ein für sich selbst bestehender Theil des Ganzen verstanden oder empfunden werden kann".[32] Koch unterscheidet zwischen zwei Arten von engen Sätzen. "Schlußsätze" können "wegen ihrer eigenthümlichen Endigungsformel" "nach anderen vorhergehenden Theilen das Ganze schließen".[33] Ganzschlüsse auf betontem Taktteil (als 'Endigungsformeln') prägen diese Schlußsätze aus, während z.B. weiblich endende Halbschlüsse die sogenannten 'Absätze' bedingen, die eben keinen größeren symmetrisch-periodischen Sinnzusammenhang beschließen können.[34] Ein Ruhepunkt im zweiten Takt eines engen Satzes teilt diesen in zwei

"Einschnitte". "Wenn also in vollständigen Sätzen, es sey nun in Absätzen oder Schlußsätzen, sich Ruhepunkte des Geistes entdecken lassen, durch welche sie in kleinere an sich selbst unvollständige Theile zerfallen,so werden alle diejenigen unvollständigen Theile, die den vollständigen Gedanken nicht endigen, Einschnitte genennet."[35] Seidel weist darauf hin, daß der Kochsche'Satz' schon nach dem ersten, darauf aber auch nach dem zweiten Takt "auf einen schwachen Ruhepunkt" einschwenken könne[36]. Differenziert man im Sinne Seidels zwischen 'schwachen' und 'starken' Ruhepunkten, so könnte man gar die Doppeltaktgruppen des Kochschen Satzes im Sinne Riemanns als alternierende Folge von schweren und leichten begreifen. Dieser Aspekt ergibt sich jedoch nur mittelbar. Der Ruhepunkt im zweiten Takt (der Doppeltaktgruppen) repräsentiert jedoch eindeutig die als natürlich und angenehm empfundene Zäsur im engen Satz[37].

Koch führt aus, daß der 'Einschnitt' durch eine Pause markiert bzw. abgeteilt sein kann, aber nicht muß. Er demonstriert dies an folgenden Beispielen:[38]



Koch grenzt jene engen Sätze, die durch einen Ruhepunkt des Geistes in zwei Einschnitte untergliedert werden können, gegen jene ab, in denen man "keine merklichen Ruhepunkte des Geistes entdecken kann."[39] In der Tat läßt sich, wie noch gezeigt werden soll, diese Differenzierung von Viertaktgruppen, bzw. allgemein von symmetrisch-periodischen Einheiten auch in den Kompositionen von W. A. Mozart nachvollziehen. In der Gegenüberstellung bzw. in der korrespondierenden Kopplung von Viertaktgruppen, von denen einer durch deutliche Zäsurbildung in Doppeltaktgruppen unterteilt wird, während sich im anderen ein kontinuierlicher musikalischer Strom entfaltet, ist eine bedeutende Möglichkeit zu sehen, wie ein

symmetrischer Puls differenziert werden kann, indem er einmal kleingliedrig zur Darstellung (bzw. zur Auswirkung) kommt und darauf in einer größeren melodischen Linie relativiert wird, ohne daß er jedoch vollkommen nivelliert zu werden braucht.

Sieht man von der Bildung exponiert sinnfälliger Zäsuren einmal ab, so kommt der Doppeltaktgruppe, in der Apfel die "grundlegende inhaltlich-musikalische und metrische Einheit"[40] schlechthin sieht, dennoch eine zentrale Bedeutung im klassischen Satz zu. In einfachen symmetrischen Zusammenhängen läßt sich in der Mehrzahl der Fälle ein signifikanter Ruhepunkt im jeweils zweiten Takt der Doppeltaktgruppen erkennen, sei es mit oder ohne Pause im melodischen Verlauf. Der Ruhepunkt im zweiten Takt wird zudem häufig durch eine auftaktige Geste in der Melodiestimme des Satzes 'anvisiert'[41].

Es wäre nun gewiß sehr problematisch, den Begriff des Ruhepunktes bei Koch mit dem des Schwerpunktes (bzw. des schweren Taktes) bei Riemann ohne weitere Erörterung gleichzusetzen. Ohne daß Koch es in diesem Sinne expressis verbis ausführt, könnte man unterstellen, daß sich Kochs Empfinden für die (im weitesten Sinne) 'metrische' Wertigkeit von Takten nicht oder nur sehr bedingt auf eine kontinuierliche Folge von leichten und schweren, also von betonten und unbetonten Takten (im dynamischen Sinn) ausrichtet, sondern vielmehr auf einen alternierenden Wechsel von Takten, in denen sich einmal ein Zustand von 'Bewegung', zum anderen ein Zustand der 'Ruhe' manifestiert. Letzterer kann sich - muß sich aber nicht notwendigerweise - in einer Pause entäußern. Als ein 'Kriterium der Ruhe' könnte man den harmonischen Stillstand, das Verweilen auf einem Akkord bezeichnen. Wie das erste Beispiel auf S.218 zeigt, ist dieses Kriterium offensichtlich nicht hinreichend, da teilweise in den ersten Takten keine harmonische Progression (Akkordwechsel) stattfindet. Mehr Bedeutung scheint oft dem Stillstand des melodisch-rhythmischen Bewegungsduktus zuzukommen, der oft im jeweils zweiten Takt der Doppeltaktgruppen im Vergleich zum vorangehenden zu konstatieren ist. Dieser Stillstand ist in den Beispielen von Koch stets mit einer harmonischen Schlußbildung verknüpft. In den ersten Doppeltaktgruppen ist jeweils ein Halbschluß vorauszusetzen, in den zweiten ein Ganzschluß, wobei im ersten Beispiel eine deutliche weibliche Endung vorliegt, die sich im akkordischen Satz jedoch lediglich als Vor-

haltsbildung zu manifestieren braucht. Im zweiten Beispiel liegt ebenfalls eine Akzentverschiebung auf den unbetonten (zweiten) Taktteil vor, die jedoch lediglich harmonisch-ornamentaler Natur ist.

Offensichtlich ist der'Zustand der Ruhe' im zweiten Takt (im Gegensatz zum ersten) der Doppeltaktgruppe durch ein komplexes Zusammenwirken verschiedener Parameter des musikalischen Satzes bedingt. Der Hinweis auf einen einzigen Parameter reicht nicht hin, um jenen Zustand analytisch zu erfassen, den das apperzeptive Bewußtsein doch so deutlich empfindet. Es schließt sich nun zwangsläufig die Frage an, ob derjenige Takt, in dem sich der 'Ruhepunkt des Geistes' bildet, auch notwendigerweise als 'schwer' bzw. 'betont' im Sinne Riemanns empfunden wird, bzw. werden muß. (Auf die identische Postition dieser Takte in der symmetrischen Taktgruppenstruktur wurde schon hingewiesen.) Daß es einen inneren Zusammenhang zwischen dem Phänomen des 'Ruhepunktes' bei Koch und dem des schweren Taktes bei Riemann geben muß, ist offensichtlich.

Apfel skizziert diesen Zusammenhang folgendermaßen, wobei er allerdings nicht direkt auf eine Gegenüberstellung Koch / Riemann abhebt; indem er jedoch von 'langen Noten in jedem zweiten Takt' spricht, bezieht er sich indirekt auf einen wesentlichen Aspekt des Ruhepunktbegriffs von Koch: "Riemann geht von der Annahme der vollen achttaktigen Periode als Norm aus. Selbst wenn man alle Beispiele bei Riemann, die dieser Norm nicht entsprechen oder genügen, und die Riemann deshalb in seinem Sinne um- oder zurechtdeutet, die, kurz, nicht wirklich achttaktige Perioden darstellen, abzieht, bleiben noch zahlreiche Beispiele echt achttaktiger Perioden übrig. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß Riemann die Norm nicht besonders häufig belegt (s. z.B. Rhythmik und Metrik S. 212). Aber gerade auch die Beispiele bei Riemann, die seiner Meinung nach die von ihm behauptete Norm der vollen achttaktigen Periode belegen, weisen häufig oder überwiegend zu Anfang jeden zweiten Taktes eines oder mehrere der genannten Merkmale der Gliederung wie z.B. lange Noten usw. auf. Insofern diese Merkmale der Gliederung bzw. die durch sie bezeichneten Gliederungspunkte selbst schwere Takte, und ihr Fehlen in den jeweils folgenden (nach Auffassung Riemanns vorausgehenden) Takten leichte Takte anzeigt, liegt das von Riemann behauptete und von uns übernommene, bestätigte und weiter nachgewiesene, z.T. aber auch berichtigte und modifi-

zierte und auch anders gedeutete Alternieren von schweren und leichten Takten vor."[42] Wir stimmen mit Apfel dahingehend überein, daß symmetrische Taktkonfigurationen, seien sie nun direkt achttaktig oder nicht, von einem alternierenden metrischen Puls durchdrungen sind, daß also metrische Quantität und Qualität ursächlich miteinander verbunden sind. Hingegen halten wir eine Differenzierung der Begriffe 'leicht'und 'schwer' (bzw. unbetont - betont, die man u.U. für leicht und schwer einsetzen kann) für notwendig.

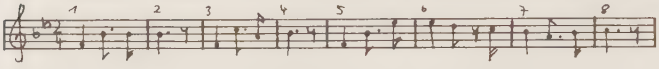
Die Begriffe leicht - schwer insistieren in erster Linie auf einer entsprechenden dynamischen Gewichtsabstufung der durch sie bezeichneten Partikel des Satzes. Im Bereich des Taktmotivs werden nach Riemann dynamische und agogische Momente bei der Abstufung der Zählzeiten wirksam[43]. Im Verhältnis von Takten (wie auch von Taktgruppen und Halbsätzen) dominiert das Moment des Dynamischen. Es ist seinerseits durch ein Zusammenwirken von Harmonik und Motivik bedingt. Dazu bemerkt Dahlhaus: "Riemann betonte, im Unterschied zu Hauptmann und Wiehmayer, weniger die relative Selbständigkeit der Taktgewichte gegenüber der musikalischen Ausfüllung als vielmehr die Abhängigkeit des metrischen Schemas vom Inhalt der Takte. Ob ein Takt schwer oder leicht ist, beruht nach Riemann primär auf den motivischen und harmonischen Beziehungen zwischen den Takten. Eine Imitation der Sequenz ist, als bestätigende 'Antwort', schwerer als das Modell, eine abschließende Tonika, gleichfalls 'Antwort', schwerer als die Dominante, die ihr vorausgeht und zu ihr hinführt."[44] Dahlhaus versucht jene Kriterien, auf die sich Riemann stützt, um schwere und leichte Takte zu unterscheiden, systematisch darzustellen. Im Hinblick auf die Harmonik handelt es sich im wesentlichen um folgende: Die authentische Kadenz D - T (er ordnet sie dem ersten und zweiten Takt einer Doppeltaktgruppe zu) bildet die metrische Folge leicht - schwer aus. Einen gleichmäßigen harmonischen Rhythmus vorausgesetzt, bildet die Kadenz T - S - D - T die metrisch alternierende Folge leicht - schwer - leicht - schwer aus, da die Tonika zu Anfang als relative Dominante zur S empfunden wird. Weiterhin führt Dahlhaus aus: "Außer der authentischen Kadenz (D-T) prägt auch die plagale, der Halbschluß S - T oder T - D, das metrische Schema leicht - schwer aus".[45] Daraus ergibt sich, daß die harmonische Folge T - D - D - T wie auch D - T - T - D, legt man sie Viertaktgruppen zugrunde, das metrische Schema leicht - schwer - leicht - schwer ausbilden kann.

Bei der ersten Akkordfolge liegt der Halbschluß in der ersten, bei der zweiten in der zweiten Doppeltaktgruppe. Ein Festhalten an der Harmonie (z.B. innerhalb einer Doppeltaktgruppe) empfindet Riemann als metrisch indifferent. Zur Motivik bemerkt Dahlhaus folgendes: "Die motivischen Kriterien der Gewichtsabstufung, auf die sich Riemann stützt, ohne sie explizit zu formulieren und zu rechtfertigen, beruhen auf der Voraussetzung, daß in einer Taktgruppe, einem Halbsatz oder einer Periode eine 'Aufstellung' immer metrisch leicht und eine 'Beantwortung' schwer sei. Das zweite Glied wirke als Konsequenz, Resultat und Ziel des ersten und sei darum gewichtiger. Nach Riemann sind also 'Aufstellung' und 'Beantwortung' - nicht anders als Dominante und Tonika - eine besondere Ausprägung der allgemeinen Relation zwischen Spannung und Lösung, die als 'innere Dynamik' das Wesen der Musik ausmacht."[46)]

Ein entscheidender Punkt der Kritik von Dahlhaus am System Riemanns sei herausgegriffen: "Der musikalische Inhalt, auf den sich Riemann bei seinen metrischen Deutungen beruft, verwandelt sich nicht selten in einen Widerstand, gegen den er das 'normative Grundschema', das regelmäßige Alternieren schwerer und leichter Takte, gewaltsam durchsetzen muß."[47)] In diesem Sinne hält es Dahlhaus für "sachlich unanfechtbar", daß der zweite Takt (einer Doppeltaktgruppe) metrisch leicht sei, wenn er harmonisch eine Wiederholung des ersten darstelle.[48)] Dahlhaus setzt sich in diesem Zusammenhang mit einer Analyse des Anfangs des ersten Satzes der f-moll-Sonate op2,1 von L.v.Beethoven durch Wiehmayer auseinander[49)]. Wiehmayer stellt die Behauptung auf, daß der zweite Takt leicht sei, obwohl er einen deutlichen deklamatorischen Akzent enthalte. Dahlhaus untermauert diese metrische Deutung aus harmonischer Sicht. Nun enthält aber gerade jener zweite Takt einen durch eine Pause markierten 'Ruhepunkt des Geistes', wodurch die symmetrische Einheit der Doppeltaktgruppe abgegrenzt wird. Der Ruhepunkt ist als solcher deutlich faßbar und wahrnehmbar (ornamental betonter Stillstand des im ersten Takt - auftaktig begonnenen - Bewegungsimpulses). Er ist 'objektiv' im musikalischen Satz vorhanden. Welcher der Takte in der initialen Doppeltaktgruppe schwer oder leicht sei, muß kontrovers bleiben, insofern man sich nur auf harmonische und allgemein deklamatorische Kriterien beruft. Auf keinen Fall wäre eine Interpretation, die den zweiten Takt als 'schwer' hervorhebt, ihm also auch einen dynamischen Akzent verleiht, der möglicherweise durch ein kaum spürbares

Crescendo im ersten Takt vorbereitet wird, wodurch jene Verknüpfung Ruhepunkt (lange Note) / metrischer Akzent erzeugt wird, die Apfel im Auge hat, als falsch abzutun.

Zur ersten Periode des Brautchors aus "Lohengrin" merkt Dahlhaus folgendes an:



"In den Takten 7-8 des Brautchors aus 'Lohengrin' ist der Umschlag von der zuvor herrschenden Ordnung Schwer - Leicht zu Leicht - Schwer, nahegelegt durch den Übergang von harmonischen Wiederholungen zu einem Harmoniewechsel, durchaus wahrnehmbar, ohne daß er allerdings für jeden Hörer zwingend wäre."[50] Die qualitative Ordnung stellt sich also nach Dahlhaus in den beiden symmetrischen Viertaktgruppen folgendermaßen dar:
Vordersatz: Schwer - leicht - schwer - leicht (Viertaktgruppe)
Nachsatz: Schwer - leicht - leicht - schwer.
Zu Dahlhaus' metrischer Interpretation ist folgendes anzumerken. Einmal vollzieht er indirekt einen Schritt, den er gerade Gudrun Henneberg als trivial bzw. schief vorwirft: er trennt zwischen metrischer Quantität und Qualität, indem er einem quantitav symmetrischen Gebilde, einer achttaktigen Periode, die eine deutlich ausgeprägte Doppeltakt- Halbsatzstruktur (2-4-8) und somit eine 'idealtypische' Formung aufweist, einen asymmetrischen, d.h. nicht kontinuierlich alternierenden Puls in der metrischen Betonungsordnung der Takte zugrunde legt. Metrische Qualität ist also nach Dahlhaus bei einer feststehenden Quantität variabel, obwohl er diese Möglichkeit anderenorts als schief verwirft. Bei seiner metrischen Wertung der Takte stützt sich Dahlhaus in erster Linie (unter der besagten analytischen Prämisse) auf die Harmonik, räumt aber gleichzeitig ein, daß dieses metrische Gerüst nicht für jeden Hörer zwingend wahrnehmbar sei[51]. Zwingend wahrnehmbar ist hingegen der durch eine Pause markierte Ruhepunkt in den Takten 2, 4, 6 und 8 (der Vokalperiode[52]). Bewegung und Ruhepunkt wechseln einander - in gleichmäßigem Puls alternierend - in der achttaktigen Periode ab. Dieses in der Doppeltaktgruppe gegebene Alternieren Bewegung/Ruhe tritt durch den Umstand, daß es im wesentlichen an die gleiche rhythmische Gestalt (♩ ♪. 𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥.) gebunden ist, umso deutlicher hervor. Betrachtet man nun den ersten Halbsatz und die in ihm enthaltenen Ruhepunkttakte 2 und 4, so läßt sich folgende Feststellung machen. Die Bildung eines Ruhepunktes, der als solcher im Notentext (bzw. in der Komposition) direkt gegeben ist und somit weitgehend losgelöst von der Wahr-

nehmung erscheint, ist offensichtlich unabhängig von einer harmonischen Progression (T. 1–2). Weiterhin läßt sich sagen, daß er nicht notwendigerweise eines dynamischen Akzentes bedarf, um in seiner musikalischen Wirkung tragend zu werden. So wäre es (und hier ist Dahlhaus zuzustimmen) durchaus sinnvoll, dem ersten Takt gegenüber dem zweiten als einem 'schweren' etwa mittels einer dynamischen Akzentuierung größeres Gewicht einzuräumen. Auch vom Text her wäre dies nahegelegt, da es ganz ohne Zweifel angebracht ist, das 'Treulich' gegenüber dem 'geführt' hervorzuheben. In den Takten 3 und 4 paart sich die 'Bewegungsprogression' Bewegung/Ruhepunkt mit der harmonischen Progression D – T. Nunmehr mag man mit dem Ruhepunkt eine dynamische Akzentuierung verbinden (im Sinne eines 'schweren' Taktes), so daß sich eine Betonungsfolge 1 – s im rein dynamischen Sinn ergibt. In der ganzen Viertaktgruppe herrscht dann (so wie es bei Dahlhaus möglicherweise anklingt) in diesem Sinne die Betonungsordnung schwer – leicht – leicht – schwer. Sie ist jedoch in hohem Maße Toleranzen in der Wahrnehmung bzw. in der Auffassung unterworfen, sei es, daß diese sich in einer direkten klanglichen Realisierung ausdrücken, oder aber auch nur in der klanglichen Vorstellung, die man sich von dem Viertakter macht[53].

Befreit man die Viertaktgruppe in dieser Hinsicht von 'apperzeptiver Willkür', wobei es sich zugegebenermaßen um einen Schritt handelt, der in erster Linie von theoretischer Bedeutung ist, so bleiben Bewegung und Ruhepunkt, aufgeteilt auf die symmetrische Einheit der Doppeltaktgruppe, als objektive Tatbestände erhalten. Sie sind mit dem quantitativen Prinzip der Symmetrie offensichtlich ursächlich verknüpft. Eine Fülle – wenn nicht die meisten – Tanzlieder des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen Besseler die zentralen Wurzeln von Satzprinzipien wie 'Korrespondenzmelodik', 'Akzentstufentakt', 'Paarigkeit' und der achttaktigen Periode sieht, die im 18. Jahrhundert den "Hochstil der Musik"[54] bestimmten, weisen Ruhepunkte an den entsprechenden Stellen im periodischen Gerüst auf.

c. Bewegung und Ruhe (-punkt) als metrische Kategorien

Bewegung und Ruhe bedingen somit eine autonome musikalische 'Qualität', die nicht oder nur unter Vorbehalt losgelöst von der quantitativen Ebene des Satzes (wie diese nicht losgelöst von jener) betrachtet werden kann.

Den Ruhepunkten, bzw. den Ruhepunkttakten kommt nicht notwendigerweise eine durch eine entsprechende harmonische Progression bedingte dynamische Akzentuierung zu.

Allerdings läßt sich eine Verbindung zwischen dem Ruhepunktbegriff Kochs und dem Schwerpunktbegriff Riemanns konstruieren: In der Ebene des Taktes bzw. des Taktmotivs kommt nach Riemann der schweren Zählzeit auch eine temporäre Dehnung zu, die sich im 3/4-Takt unmittelbar in den Notenwerten niederschlägt (♩ | 𝅗𝅥); im 2/4-Takt erfährt die schwere Zählzeit eine agogische Dehnung. Nun lassen sich die Ruhepunkte, die sich sehr oft in langen Notenwerten rhythmisch konkretisieren, auch als Dehnung begreifen, wenngleich diese in dem Sinne relativer Natur ist, daß sie sich auf die Gegenüberstellung der Notenwerte im ersten und zweiten Takt einer Doppeltaktgruppe bezieht. Eine Dehnung in diesem relativen Sinn (und somit ein Ruhepunkt) kann sich auch im harmonischen Rhythmus ausbilden, im 3/4-Takt z.B. folgendermaßen: | T T D | T T T |. Aus diesem Aspekt betrachtet trägt der Ruhepunkt die Potenz der Schwere im Sinne einer agogischen Akzentuierung in sich - man mag sie dynamisch entfalten oder nicht. Ist die melodische Progression Bewegung - Ruhepunkt mit einer harmonischen im Sinne D - T gekoppelt, so mag der dynamische Akzent deutlich zum Tragen kommen und auch in der bloßen Vorstellung notwendig zu empfinden sein.

Es sei hier angemerkt, daß auch eine harmonische Progression D - T oder auch T - D im Sinne einer Halbschlußbildung unter dem Aspekt Bewegung - Ruhepunkt betrachtet werden kann, insofern man die in der D enthaltene Spannung als einen 'Zustand innerer Bewegung' begreift, der in der T in einen Zustand der Entspannung bzw. der 'Ruhe' übergeht. In diesem Sinne läßt sich der Ruhepunktbegriff in solchen Sätzen (Viertaktgruppen) verifizieren, in denen sich kein deutlicher (rhythmischer) Ruhepunkt ausbildet, sondern wo lediglich eine entsprechende harmonische Progression (bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus) stattfindet.

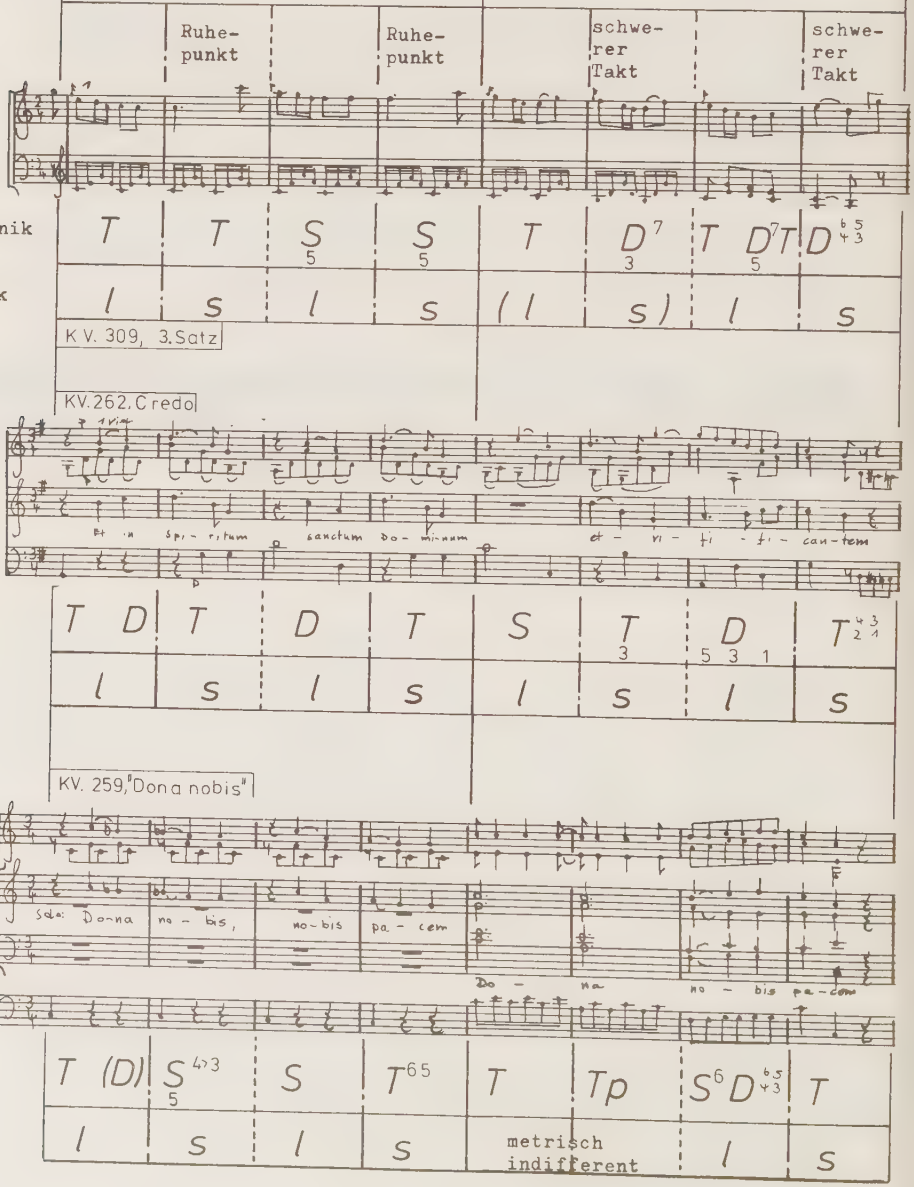
Unter diesen Vorbehalten seien im folgenden die Bezeichnungen s (schwer) und l (leicht) in den analytischen Betrachtungen angewendet. Der einfachsymmetrische Satz, wie er uns im Brautchor vor Augen steht, nimmt zweifelsohne im Kontext der Gesamtkomposition einen besonderen Stellenwert ein. Die Schlichtheit des Periodenbaus entspricht einem spezifisch text-

lich-musikalischen Anliegen, während sie bei Mozart Grundlage der Periodik schlechthin ist.

Es seien im folgenden drei achttaktige Perioden von W. A. Mozart gegenübergestellt, die auf die dargestellten metrischen Prinzipien hin untersucht werden sollen. Die erste Periode des letzten Satzes aus der Klaviersonate KV. 309 wurde deshalb gewählt, weil sie Seidel als Beispiel für den beschränkten Geltungsbereich der Theorie Riemanns dient. Im Gegensatz zu folgender Periode aus dem letzten Satz der Sonate op. 22 von L. van Beethoven sieht Seidel in ihr nicht jene komplexe dynamisch-metrische Rangordnung der einzelnen Elemente verwirklicht, die Riemann als generelles, normatives Prinzip des symmetrischen Satzes betrachtet:

Periode

Terminologie: H. Chr. Koch	H. Riemann
"enger Satz": vollständiger Teil eines Ganzen	Halbsatz
"Einschnitt" - - -	Doppeltaktgruppe - - -



Bei Beethoven sieht Seidel die metrische Situation, daß der zweite Takt schwerer ist als der erste, die zweite Doppeltaktgruppe schwerer als die erste und der zweite Halbsatz schwerer als der erste, durchaus gegeben. "Die elementaren Einheiten sind durchweg auftaktig. Der Ruhepunkt des ersten Taktes wird überspielt; die melodische Bewegung zielt auf den zweiten. Beethoven zeigt das durch einen Bogen eigens an. Die zweite Taktgruppe wiederholt auf der nächsthöheren Tonstufe die erste. Darin drückt sich die Dynamik des metrischen Aufbaus aus. Sie setzt sich im Nachsatz fort. Er tritt dem Vordersatz als Ganzes gegenüber. Hier werden nicht nur die Ruhepunkte der Taktmotive, sondern wird auch der Ruhepunkt der ersten Taktgruppe durch eine einförmige, crescendierende Sechzentelfolge übergangen. .... Koch stünde vermutlich vor diesem Thema sehr hilflos; "seine Theorie vermag über die Dynamik des metrischen Aufbaus nichts auszusagen. Sie erlaubt ihm lediglich festzustellen, daß zwei viertaktige Sätze, deren erster deutlich zäsuriert ist, ein rhythmisches Verhältnis eingehen, damit bringt er seine Beweggründe nicht auf einen Begriff."[55] Seidel führt weiterhin aus, daß die Theorie Riemanns im Gegensatz zu der Kochs ein theoretisches Modell böte, in dessen Sinne die Perioden Beethovens gehört werden könnten[56]. Das jedoch unterscheide sie von denjenigen Haydns und Mozarts. Seidel argumentiert also auch - wenngleich in anderem Sinne als Dahlhaus - von der Wahrnehmung her. Beethovens Perioden können im Sinne Riemanns gehört werden, müssen es aber nicht notwendigerweise. Zur Periode aus KV. 309 von Mozart schreibt Seidel nun: "Die Unterordnung des ersten unter den zweiten Takt erweist sich, im Vergleich mit Mozart gesehen, keineswegs, wie Riemann annimmt, als das Normale, sondern als das Ergebnis einer artifiziellen Veranstaltung. Analoges gilt für das Verhältnis der Taktgruppen zueinander. Was sich in Beethovens Thema als Produkt einer dynamischen metrischen Entfaltung darstellt, ist in Mozarts freie Entgegnung, Gegensatz des Gleichen. Mozarts Thema ist wie das Beethovens achttaktig. Was hier wie dort den Nachsatz an den Vordersatz bindet, ist die Tatsache, daß er diesem als Einheit gegenübertritt. Beethoven schafft sie, indem er die Details in einen kraftvollen dynamischen Zug einspannt; Mozart, indem er das Motiv des Vordersatzes dreimal mit sich selbst verschränkt, durch 'thematische Arbeit'."

Bei seiner metrischen Bewertung der Periode Mozarts im Vergleich zu der Beethovens klammert Seidel den Aspekt qualitativer Metrik aus, wobei er

sich indirekt auf die Theorie Kochs beruft; ja, er hält das Fehlen metrisch qualitativer Bezüge zwischen Takten, Taktgruppen und Halbsätzen gerade für ein Charakteristikum der Mozartschen Periode. Was die Taktgruppen und die Halbsätze anbelangt, sind wir geneigt, Seidel zuzustimmen. Riemanns Theorie scheint hier in der Tat ein Wesensmerkmal Beethovenscher Musik aufzudecken. Es ist nun jedoch die Frage, ob man für Mozart die Theorie Riemanns, so wie es Seidel tut, gänzlich verwerfen kann. Ebenso problematisch ist es, die Theorie H. Chr. Koch allein auf das Äußerlich-Quantitative festzulegen, bzw. einzuengen. Das mag aus den vorausgegangenen Ausführungen deutlich geworden sein.

Gerade, wenn man von der Wahrnehmung ausgeht, so erscheint es fragwürdig, den Periodenbegriff, wie er uns bei Mozart vor Augen steht, ausschließlich auf motivisch-thematische Vorgänge festzulegen, die in den Begriffen 'Entgegnung', 'Gegensatz' und 'thematische Arbeit' anklingen. Man mag gerade die Musik Mozarts - vielleicht noch mehr als die Beethovens - als von einem gleichförmigen, wiegenden Puls durchdrungen empfinden, sei es ganz besonders in empfindsamen melodischen Linien, aber auch in vollen orchestralen Klangverläufen, wobei er jedoch ständig in subtile und komplexe Differenzierungsprozesse einbezogen erscheint.

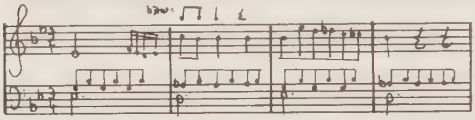
Ein gleichförmig pulsierendes Element kommt im ersten Halbsatz der Mozartschen Periode aus KV. 309 ebenso wie in der Beethovens im Gegenüber von Bewegung und Ruhepunkt zum Ausdruck. Bei Mozart stellt sich diese 'Bewegungsprogression' allein im melodisch-rhythmischen, bei Beethoven zusätzlich im harmonisch-rhythmischen Bereich dar. Während bei Mozart in der ersten und der zweiten Doppeltaktgruppe kein Harmoniewechsel stattfindet, zeichnet sich bei Beethoven im ersten und dritten Takt eine relativ starke rhythmische Bewegung ab, während im zweiten (nach einer Halbschlußbildung) und im vierten (nach einem Ganzschluß) keine Akkordfortschreitung stattfindet. Gemeinsam ist den Perioden Mozarts und Beethovens auch die Tatsache, daß in der ersten Doppeltaktgruppe des Nachsatzes keine rhythmisch-melodische Ruhepunktbildung erfolgt, während sie dann in der zweiten Doppeltaktgruppe umso deutlicher eintritt. Dem gleichförmigen Puls Bewegung-Ruhepunkt, der jeweils den ersten Halbsatz prägt, tritt im zweiten Halbsatz ein kontinuierlicher Bewegungsfluß gegenüber, der sich bei Mozart und Beethoven sowohl melodisch- als auch harmonisch-rhythmisch konkretisiert. Diese Kontrastbildung stellt eine qualitative Differen-

zierung der in der achttaktigen Periode gegebenen quantitativen Symmetrie dar. Qualität und Quantität sind nun jedoch nicht direkt als unabhängig voneinander variabel zu begreifen. Es existiert bei Mozart eine Fülle von einfach-symmetrischen Strukturen, in denen es über acht Takte oder gar über weitere Verläufe zu regelmäßigen Ruhepunktbildungen in jedem zweiten Takt kommt. Vielmehr handelt es sich bei dieser Kontrastbildung gerade um ein Moment des subtil differenzierten kompositorischen Umgangs mit den Prinzipien des symmetrischen Satzes, der wesentlich am artifiziellen Charakter des musikalischen Satzes teilhat, und ihn davor bewahrt, im Sinne R. Wagners als bloß 'quadratisch' zu erscheinen.

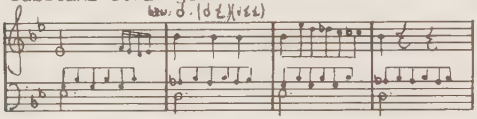
Dieser Sachverhalt ergibt sich wieder unmittelbar aus dem Notenbild. Die Frage nach einer allein dynamisch bedingten metrischen Gewichtung der Takte ist hierbei im Grunde von sekundärer Bedeutung. Auch wenn man - was Seidel indirekt fordert - dem ersten Takt der Mozartschen Periode einen deutlichen dynamischen Akzent verleiht und ihn somit als dynamisch 'schweren' Takt gegenüber dem zweiten hervorhebt, kommt der Ruhepunkt im zweiten Takt vollinhaltlich zum Tragen und eine Interpretation, die gerade ihm einen (wenn auch nur kaum merklichen) Akzent verleiht, wäre gewiß auch nicht a priori zu verwerfen, zumal die melodische Geste in T. 1 auftaktig auf T. 2 hinzielt, wenngleich auch nicht so deutlich wie bei Beethoven.

Vor dem Vergleich der Periode aus KV. 309 mit den beiden anderen Perioden sei versucht, die wesentlichen Möglichkeiten der Ruhepunktbildung systematisch aufzuführen. Dabei soll von der schon dargelegten Prämisse ausgegangen werden, daß sich eine harmonische Schlußbildung ebenfalls im Sinne einer Progression Bewegung - Ruhe begreifen läßt, insofern man die Spannung des dominantischen Klangs als Zustand 'innerer Bewegtheit' definiert. So kommt in der letzten Doppeltaktgruppe der Periode aus KV. 309 die melodisch-rhythmische Komponente der Ruhepunktbildung im Vergleich zu den symmetrischen Takten 2 und 4 nicht so ausgeprägt zum Tragen. Hier tritt die harmonische hinzu. Die Ruhepunkt-(bzw. auch die Zäsur-)wirkung wird durch die Vorhaltsbildung intensiviert. Vorhaltsbildungen und weibliche Schlüsse finden sich in Ruhepunkttakten ausgesprochen häufig. Einerseits bedingen sie einen (abtaktigen) Akzent, der sich auch im Sinne eines metrischen Schwerpunkts begreifen bzw. empfinden läßt. Andererseits scheint Mozart durch sie die bewußte Auflockerung einer allzu starren und

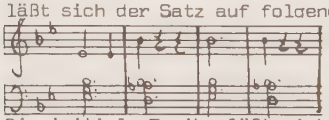
statischen Ruhepunktwirkung bewirken zu wollen. So wäre folgender 'enge Satz' aus dem ersten Satz der Klaviersonate KV. 570



auch in folgender Gestalt denkbar, ohne daß an der musikalischen Grundsubstanz etwas geändert worden wäre:



Allerdings ist die rhythmisch-melodische Ruhepunktbildung im zweiten Takt nicht deutlich ausgeprägt (etwa im Vergleich zu KV. 309), zumal keine Pause den Stillstand der Bewegung in der melodietragenden Ebene des Satzes bekräftigt, obwohl eine Pausensetzung ohne Eingriff in die musikalische Substanz denkbar wäre, wie anzudeuten versucht wurde. Ja, wenn man sich statt des Sechzehntel-Ornaments in T. 1 des Beispiels lediglich ein Viertel (es') vorstellt, weist der zweite Takt gar eine intensivere Bewegung auf. Hier ist gerade wiederum die harmonische Komponente des Satzes von Bedeutung. Riemann würde von zwei Halbschlußbildungen (bezogen auf Es-Dur: $T - D^{7}_{3} - T - D^{7}_{3}$) sprechen, die die metrische Folge 1 - s - 1 - s ausprägen. Zumindest der letzte Halbschluß ist durch einen deutlichen Ruhepunkt markiert. Insofern man auch dem ersten einen Ruhepunkt zuordnet, läßt sich der Satz auf folgendes Gerüst reduzieren:



Die initiale Tonika läßt sich unter gewissen Vorbehalten ebenfalls als Spannungsklang begreifen. Sie enthält in dem Sinne Spannung (bzw. innere Bewegung), daß sie sich auf einen Folgeklang richtet, dessen es notwendigerweise bedarf, damit der musikalische Satz überhaupt erst in Bewegung gerät. Das klingt gewiß banal, aber es mag dadurch deutlich werden, daß einer Tonika am Phrasenbeginn ein wesentlich anderer metrischer Stellenwert zukommt als einer Tonika am Phrasenschluß, die auf einen dominantischen Klang folgt.

Es lassen sich in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen Mozarts andererseits eine Fülle von Phrasen nachweisen, in denen, was die Akkordfolge anbelangt, die Situation genau umgekehrt ist, wo also im ersten Takt der

Doppeltaktgruppe ein D^7-Akkord steht und im zweiten die Tonika, so z.B. im Credo KV. 258, S. 105, Beisp. 6, T. 27[58]. Es liegt dort folgende Akkordfortschreitung in der ersten Doppeltaktgruppe vor (bez. auf die Dominant-Tonart des Satzes-G-Dur): D^7 - T; die metrische Grundsituation ist jedoch dieselbe wie in der Viertaktgruppe aus KV. 570. In der Gegenüberstellung von D - T - und T - D - Progressionen in symmetrischen Doppeltaktgruppen bzw. Halbsätzen ist ebenfalls ein Moment des bewußt artifiziellen Umgangs mit dem Prinzip des symmetrischen Satzes zu sehen. Der metrische Puls (Riemann: 1 - s) wird zwar beibehalten; er erfährt jedoch durch den ambivalenten Gebrauch funktionaler Klänge eine innere Differenzierung. Betrachtet man die Viertaktgruppe aus der Sonate KV. 570 oberflächlich (d.h. den realen Satz), so könnte man zu der Feststellung kommen, daß der 'enge Satz' wie seine symmetrischen Bestandteile auf Verschränkung hin konzipiert seien, daß also die Dominantspannung der Takte 2 und 4 im jeweils folgenden Takt zur Auflösung kommt, wobei sich gleichzeitig ein neuer motivischer Ansatz bildet. Der Eindruck einer Verschränkung könnte jedoch nur im Anschluß vom zweiten und dritten Takt entstehen, im vierten wird er durch die Pause ohnehin vereitelt. Zu beurteilen, ob an einem Phrasenschluß eine Verschränkung intendiert ist oder ob es sich um einen Ruhepunkt (schweren Takt) handelt, der mit einer Halbschlußbildung verbunden, bzw. in ihr begründet ist, ist nur aufgrund einer großräumiger angelegten und integriert quantitativ-qualitativen Analyse der Metrik möglich.

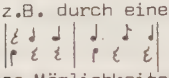
D. Die Möglichkeiten der Ruhepunktbildungen im musikalischen Satz

A. melodisch—rhythmische Ruhepunktbildungen

Generell deuten Pausen auf Ruhepunkt hin. Sie bilden jedoch nur ein äußeres, nicht notwendiges Signum des Ruhepunktes, der 'immanent' metrisch im Satze gegeben sein kann, ohne daß eine Pause ihn markiert. Pausen markieren bevorzugt den motivisch-thematischen Sinnzusammenhang der Viertaktgruppe.

1. deutlich ausgeprägte Gegenüberstellung Bewegung - Ruhepunkt in der Doppeltaktgruppe, etwa in der Gestalt (3/4)| ♪♪♪♪♪♪ | 𝅗𝅥. bzw. | ♩𝄽𝄽 |
   Es bildet sich meistens eine sehr deutliche deklamatorische Akzentuierung des zweiten Taktes aus, dessen Anfang durch einen Akzent oder eine Vorhaltsbildung zusätzlich akzentuiert sein kann. (vgl. auch die Wiederholung der analysierten Periode in KV. 309, T. 9-16).

2. Darstellung und Lösung einer immanenten auftaktigen Spannung, die sich z.B. durch eine nachschlagende Baß-Melodie-Führung im Satz bilden kann:



(Vgl. Credo KV. 140, S. 7 Beisp. 1a)

Diese Möglichkeiten können eine Ruhe- (bzw. Schwerpunkt-)bildung bedingen, ohne daß in der Doppeltaktgruppe eine harmonische Progression gegeben sein muß.

B. Harmonisch bedingte Ruhepunktbildung

(Hier entsteht ein unmittelbarer Bezug zu Riemann. Es wären also alle Arten harmonischer Progression anzuführen, die auch Dahlhaus anführt. Sie seien nunmehr jedoch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet.)

1. bei taktweise fortschreitendem Harmoniewechsel
   (einfacher harmonischer Rhythmus = harmonisch funktionale Ruhepunktbildung;Lösung einer inneren Bewegung, bzw. Spannung)
   a. authentische Schlußbildungen
   b. plagale Schlußbildungen
   Der jeweilige Schwer- bzw. Ruhepunkt kann, muß aber nicht notwendigerweise durch eine Pause markiert sein. Natürlich existiert eine Fülle von Doppeltaktgruppen,deren zugrunde liegende Akkordfolge sich nicht als eine harmonische Schlußbildung begreifen läßt. Im jeweiligen Kontext treten sie meist als eine artifizielle Differenzierung des symmetrischen Satzes in Erscheinung.
2. bewegter harmonischer Rhythmus
   (Harmoniewechsel in halben Zählzeiten, Zählzeiten, doppelten Zählzeiten usw. möglich)
   Der Ruhepunkt kann sich in diesem Zusammenhang auch harmonisch-rhythmisch konkretisieren.
   z.B.: (3/4) /T D T/D D D/ oder im einfachsten Fall: T T D/T T T/.
   Es sind als Schlußbildungen alle harmonischen Progressionen möglich, die unter B.1. aufgeführt wurden. Die Schlüsse können männlich wie weiblich sein, d.h. die Verschiebung eines Schlusses von der ersten Zählzeit auf eine andere verändert nicht den metrischen Charakter des Taktes. Vorhaltsbildungen (die im weiteren Sinne als weibliche Schlüsse zu bezeichnen sind) erscheinen bei bewegterem harmonischem Rhythmus häufig am Beginn des zweiten Taktes. Sie bedingen meist eine Intensivierung der Schlußwirkung. Im Wechsel von männlichen und weiblichen Schlüssen kann, wie in den vorangegangenen Analysen schon anklang, ein wichtiges Mittel der inneren Differenzierung eines scheinbar uniform symmetrischen

Satzes gesehen werden.
Möglichkeiten: (3/4:) /T D T/D T-/ bzw. /T D D/D D T/
/T D T/D𝄽𝄽/ bzw. /T D T/D - -/

C. Kombination zwischen A und B.

Im musikalischen Satz treten, wie im folgenden deutlich werden wird, die verschiedensten Möglichkeiten der Verbindung von melodisch-rhythmischen, harmonischen und harmonisch-rhythmischen Kriterien bei der Bildung der Ruhe- bzw. Schwerpunkte in Erscheinung.

Betrachtet man die zweite der drei Perioden(S.218), so stehen uns im zweiten und vierten Takt deutlich Ruhepunkte vor Augen, obwohl sie sich nicht auf dieselbe Weise melodisch-rhythmisch konkretisieren wie in KV. 309. Vielmehr prägen hier eine immanente auftaktige Geste und eine harmonische D-T-Progression, die in der ersten Doppeltaktgruppe die harmonisch-rhythmische Gestalt T T D / T T T aufweist, die Ruhepunkte aus, denen man in der klanglichen Realisierung durchaus einen dynamischen Akzent verleihen könnte. Doch auch unabhängig von einer solchen Betonung der Takte 2 und 4 kommt ihnen im Vergleich zu den vorangegangenen eine besondere innere Gewichtung zu, die auch in einer sinnvollen Korrelation zum Text steht. Unzweifelhaft gebührt sowohl dem 'Spiritum' als auch dem 'Dominum' ein deklamatorischer Akzent, der auch beim rein sprachlichen Vortrag des Textes sinnvollerweise zum Tragen kommen müßte. In der zweiten Doppeltaktgruppe liegt ein ganztaktiger harmonischer Rhythmus (D-T) vor. Die auftaktige Geste in der melodietragenden Ebene des Satzes ist dieselbe wie in der ersten Doppeltaktgruppe. Möglicherweise empfindet man dadurch die Schlußbildung in T. 3/4 gegenüber der in T. 1/2, wo die Dominante nur auf dem dritten Taktteil des ersten Taktes erscheint, als markanter. Insofern man diese Markanz auf den Bereich der inneren Dynamik beziehen würde, könnte man im Sinne Riemanns die erste Doppeltaktgruppe der zweiten unterordnen. Und in der Tat mag eine solche Gewichtung überhaupt erst dazu beitragen, daß die Viertaktgruppe als Sinneinheit definiert wird, in der sich zwei Doppeltaktgruppen nicht nur additiv oder motivisch-korrespondierend zusammenfügen, sondern eine tiefergehende 'metrische' Verbindung eingehen. Dieses Problem sei hier nur am Rande behandelt. Wir wollen unser Hauptaugenmerk auf die metrische Gewichtung der Takte im symmetrischen Satzverband richten, da der metrische Puls in dieser Dimension des Satzes bei

Mozart offensichtlich die größte Bedeutung hat, indem er Gegenstand kompositorischer Differenzierungs- und Modifizierungsprozesse ist, die sich auch in der vorliegenden Periode auf äußerst artifizielle und subtile Weise darstellen. So erhält in der ersten Doppeltaktgruppe des Nachsatzes die plagale Schlußwendung S - T dadurch einen besonderen Stellenwert, daß sich (motivisch den Takten 1 und 3 entsprechend) die Auftaktbildung nur im Instrumentalsatz vollzieht; die Singstimme setzt nach einem ganzen Takt Pause abtaktig ein. Im vokalen Bereich vollzieht sich damit eine deutliche motivische Verlagerung, und es scheint sich eine andere Doppeltaktgruppierung anzudeuten. Diesem Eindruck wird im instrumentalen Bereich (1. Violine) dadurch entsprochen, daß der Ruhepunkt durch eine hemiolische Überbindung bewußt abgeschwächt wird. Der synkopische Charakter dieser Wendung wird durch den unerwarteten und deklamatorisch sehr wirkungsvollen Sextsprung nach g'' verstärkt. Die Trennung von Singstimme und erster Violine, die im Vordersatz schlicht colla parte geführt waren, ist also mit metrischen Spannungsbildungen gekoppelt. Insgesamt erscheint der einfache metrische Puls, der sich im ersten Halbsatz so deutlich ausprägt, im zweiten zwar nicht aufgehoben, jedoch merklich abgeschwächt. Man darf diese Details nicht gering schätzen, denn gerade sie bedingen die innere Differenzierung eines Satzprinzips, das äußerlich zur Simplizität tendiert. In diesem Sinne ist auch die Baßstimme der Periode von größter Bedeutung. Sie formuliert in den Takten 2/3, 4/5 und 6/7 einen auftaktigen Gestus, der demjenigen der melodietragenden Ebene des Satzes gerade entgegengerichtet ist. Man könnte dieses Verhältnis zwischen Baß und Melodie auch als rhythmisch-imitatorisch bezeichnen.

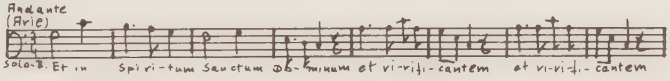
So verbirgt sich also unter der Oberfläche einer scheinbar einfachen, symmetrisch-achttaktigen Periode eine subtil differenzierte metrische Struktur. Sie ist allerdings nur unter der Voraussetzung analytisch verifizierbar, daß man 1) überhaupt ein in der Periodik waltendes Ordnungsprinzip akzeptiert, daß man 2) dieses Prinzip als notwendige und ursächliche Verknüpfung von qualitativer und quantitativer Komponente begreift und daß man 3) die metrische Qualität so definiert, daß sie nicht nur der apperzeptiven Auffassung überantwortet bleibt.

So kommt es in der ersten Doppeltaktgruppe im Nachsatz der dritten Periode zu keiner Ruhepunktbildung. Einem kontinuierlichen musikalischen Fluß ist die ganztaktig fortschreitende harmonische Progression T - Tp zuge-

ordnet, die (wie in der Systematik unter B.1. angedeutet wurde) als metrisch indifferent zu begreifen ist. Die Geste des kontinuierlich Fließenden, die durch die die Takte verbindende Synkopenbewegung in den Violinen noch bekräftigt erscheint, erhält gerade vor dem 'Hintergrund' des symmetrischen Vordersatzes ihr besonderes Gewicht und ihre Bedeutung als kontrastierendes Element. Dort bilden sich analog dem ersten Halbsatz der zweiten Periode immanent auftaktige Gesten, die sich jeweils auf den zweiten Takt der Doppeltaktgruppen richten. Sie gehen einher mit einer authentischen und einer plagalen Schlußbildung, wobei Vorhalte den Ruhepunkt zusätzlich markieren. Also auch hier kommt es unter der Oberfläche einer einfachen achttaktigen Struktur zu differenzierten Prozessen im qualitativen Bereich der Metrik.

Abschließend sei noch folgendes zum zweiten Halbsatz der zweiten Periode bemerkt: Man kann die Pause im Vokalsatz in der pragmatischen Notwendigkeit begründen, daß die beiden Textworte 'et vivificantem' nur mittels dieser 'melodischen Auslassung' in eine Viertaktgruppe zu integrieren seien, ohne daß das stets obwaltende Prinzip syllabischer Textdeklamation allzusehr verletzt würde. In früheren Messen löst Mozart dieses Problem folgendermaßen:

KV. 49



KV. 139

Er faßt die beiden Worte in eine Doppeltaktgruppe und wiederholt diese. Die Lösung, wie sie uns in KV. 262 vor Augen steht, ist ungleich kunstvoller. Diese Gegenüberstellung mag folgendes verdeutlichen: Das Prinzip des symmetrischen Satzes behält für Mozart stets Gültigkeit. In seinen reiferen Werken trachtet er keineswegs danach, den Satz aus den 'Fesseln' der Symmetrie zu befreien, die im Grunde keine Fesseln sind, sondern Grundlage der Gestaltung. Vielmehr verfeinern sich die Mittel der Darstellung und der Beherrschung des symmetrischen Satzes. Diese Verfeinerung kann in einigen Sätzen so weit gehen, daß symmetrische Konfigurationen nur selten im Satz auftauchen, daß ein gleichförmiger metrischer Puls immer nur über eine kurze Strecke aufrechterhalten wird, dann aber auf irgendeine Weise überdeckt oder in den Hintergrund gedrängt wird[59].

2. Analytische Anwendung und Differenzierung der theoretischen Metrik. Versuch des Entwurfs einer 'metrischen Typologie' der Gloria- und Credo-Sätze.
Exemplarische Analyse ausgewählter Sätze

Bei der Betrachtung des Periodenbaus der reiferen Gloria- und Credo empfiehlt es sich, zwischen drei Typen zu unterscheiden:
1. der einfach-symmetrische Typus
2. der abgeleitet-symmetrische Typus
3. der symmetrisch-asymmetrische Typus

In einigen Sätzen werden mehrere Typen, aufgeteilt auf verschiedene formale Partikel, wirksam. Dadurch entziehen sich auch einige Sätze einer eindeutigen Klassifikation.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Taktordnung in den Teilen M und E der Credo-Sätze prinzipiell eine andere ist als in den Rahmenteilen. Es entsteht so ein metrischer Kontrast in der Großform, der im folgenden an den Credo-Sätzen der Messen KV. 257 und KV. 220 kurz darzustellen sein wird.

A. Der einfach-symmetrische Typus

Sätze: Gloria KV. 140, Credo KV. 257, Credo KV. 262' Credo KV. 337

a. Vorbemerkungen

Dieser Typus konkretisiert sich in den Gloria- und Credo-Sätzen nur bei einfacher Taktart. Außer dem Gloria der Messe KV. 140, das im 3/8-Takt steht, handelt es sich stets um den 3/4-Takt. In Sätzen, die eine zusammengesetzte Taktart (durchweg 4/4) zur Grundlage haben, kommen im Zusammenhang mit dem abgeleitet-symmetrischen und dem symmetrisch-asymmetrischen Typus metrische Prozesse zur Darstellung, die im Grunde nur in einer zusammengesetzten Taktart darstellbar sind. Es handelt sich z.B. um die Verschiebung motivischer Konfigurationen im Takt, die uns auch im Gloria der Messe KV. 262 begegnete, oder um die Verkürzung bzw. die Verlängerung metrischer Ereignisdimensionen. Eine Ausnahme bildet das 'Dona nobis' der Messe KV. 262, wo sich trotz eines 4/4-Taktes fast ausschließlich einfache symmetrische Proportionen (2-4-8) im Satz bilden. Diese Ausnahme vermag

jedoch die generelle Feststellung, daß die Taktart einen wesentlichen Einfluß auf die metrische Struktur, d.h. in welcher Weise und Intensität sich das Prinzip der Symmetrie im Satz konkretisiert, hat, nicht zu widerlegen.

b. Erscheinungsbild des musikalischen Satzes

z.B.: (3/4:) 4 + 4 + (4 + 4) + 4 + (4 + 4) + 4 + (4 + 4) + 6 (= 4 + 2)
Grundlage des musikalischen Satzes ist die Viertaktgruppe, der Kochsche 'enge Satz', als motivisch-thematische und metrische Sinneinheit. Als motivisch-thematische Sinneinheiten lassen die Viertaktgruppen sich im Sinne Kochs als 'vollständige Teile' größerer Ereigniseinheiten begreifen, d.h. sie enthalten zwar einen in sich geschlossenen Gedanken, sind aber ihrerseits meist auf Korrespondenz mit anderen hin konzipiert. Sie schließen sich nicht notwendigerweise zu achttaktigen Perioden zusammen. Jedoch stellt, wie anfangs ausgeführt wurde und wie durch eine Fülle von Beispielen zu belegen ist, die achttaktige Periode die einfachste Möglichkeit dar, wie sich zwei 'Teile' korrespondierend zu einem 'Ganzen' zusammenschließen können.

Die Viertaktgruppe, die stets durch eine Zäsur, bzw. einen Ruhepunkt im vierten Takt sowie durch eine harmonische Schlußwendung markiert erscheint, ist metrisch qualitativ wie quantitativ zu definieren. Als 'qualitative Keimzelle' des musikalischen Satzes kann die Doppeltaktgruppe begriffen werden, in der sich ein leichter und ein schwerer Takt gegenüberstehen (wobei die Begriffe leicht und schwer unter den dargelegten Vorbehalten zu verstehen sind). Der metrische Puls leicht - schwer ist als qualitative Komponente ursächlich und notwendig mit der quantitativen Komponente verknüpft. Er bildet in der musikalischen Komposition einen Spannungshorizont, der auf die verschiedenste Art und Weise in Differenzierungsprozesse einbezogen werden kann. Diese Differenzierungen des metrischen Pulses l - s können sich unter der Oberfläche quantitativ symmetrischer Gleichmäßigkeit vollziehen, was an den drei Perioden dargestellt wurde. Als Differenzierungsprozesse wären zu nennen: 1) Gegenüberstellung von männlichen und weiblichen Endungen innerhalb eines symmetrischen Sinnzusammenhangs, 2) Gegenüberstellung von deutlich zäsurierten und weniger deutlich zäsurierten Viertaktgruppen, in denen der metrische Puls l - s (bzw. Bewegung-Ruhepunkt) nur bedingt zum Tragen kommt

oder gar bewußt verdrängt bzw. nivelliert wird, 3) Bildung metrischer Gegenakzente z.B. mittels auftaktiger Wendungen, die nicht auf den jeweils zweiten Takt der Doppeltaktgruppen gerichtet sind, 4) Übergehen bzw. Überspielen von Ruhepunkten (Zäsuren) durch Verschränkungsbildung[60].

Weiterhin kann es im musikalischen Satz zu Bildung von Taktgruppen kommen, die als erweitert-symmetrisch bezeichnet werden können, also etwa Sechstaktgruppen, die durch Erweiterung einer Viertaktgruppe entstanden ist. In ihnen kann sich, da sie numerisch geradzahlig proportioniert sind, ein gleichförmiger metrischer Puls entfalten.

Schließlich sind direkt asymmetrische Bildungen möglich (z.B. Drei- oder Fünftaktgruppen), sei es, daß sie aus Erweiterungen originär symmetrischer Konfigurationen hervorgehen, sei es, daß sie genuin ungeradzahlig proportioniert sind.

Erweiterte symmetrische und asymmetrische Bildungen haben in einem einfach symmetrischen Gesamtzusammenhang akzidentiellen Charakter. Sie treten im Rahmen der skizzierten formalen Grundsituation in den Gloria- und Credosätzen bevorzugterweise an formalen Schalt- bzw. Anschlußstellen auf. Weiter gehen sie bisweilen einher mit besonderen Ausdrucksnuancierungen, indem sie sich mit harmonisch koloristischen Wendungen im musikalischen Satz verbinden. Ein besonders charakteristisches Beispiel für eine derartige Verwendung von 'extravaganten' metrischen und harmonischen Bildungen findet sich im 'Dona nobis' der Messe KV. 337

In Takt 32 kommt es zu einer plötzlichen Wendung nach As-Dur mittels eines moll-Trugschlusses in Dur. Diese Trugschlußwendung geht einher mit einer plötzlichen Verlagerung des dynamischen Bereichs nach piano und einer Verlängerung der Taktgruppe: statt des erwarteten Viertakters als Nachsatz zum regulär viertaktigen Vordersatz erscheint eine Fünftaktgruppe und

zwar durch eine Dehnung des Ruhepunkttaktes um einen Takt. Man wäre fast geneigt von einer auskomponierten Fermate zu sprechen, jedoch bildet sich im Instrumentalpart eine Figuration aus, die die Mensuriertheit der Dehnung bekräftigt. Es ist höchst bemerkenswert, wie subtil verknüpft die einzelnen Parameter des musikalischen Satzes an diesem 'Aufbruch' des symmetrischen Gefüges beteiligt sind. Auf diese asymmetrische Taktgruppe folgt wieder eine Viertaktgruppe, die sich als Vordersatz mit einer weiteren zu einer achttaktigen Periode zusammenschließt. In ihr kommt nun ein völlig gleichmäßiger, alternierender Puls zum Tragen. D^7 - T-Fortschreitungen paaren sich in den Doppeltaktgruppen mit auftaktigen Gesten in zwei Stimmen des Vokalsatzes, so daß insgesamt die zweiten Takte der Doppeltaktgruppen deutlich als schwere Takte herausmodelliert werden. Die Schlichtheit und Einfachheit der musikalischen Gestik in dieser Viertaktgruppe, die durch den Umstand, daß sie in einer Doppeltaktgruppenrepetition besteht, noch verstärkt wird, tritt nach der vorausgegangenen komplexen Bildung umso wirkungsvoller hervor. Im Nachsatz (T. 38f.) kommt es schon wieder zu einer Differenzierung dieses einfachen metrischen Pulses. In den Doppeltaktgruppen treten zwar harmonische Schlußbildungen in Erscheinung. Statt der auftaktigen Gestik bildet sich jedoch in der melodietragenden Ebene eher ein flächiger Zug aus, der mit der ersten Doppeltaktgruppe (T. 25) der vorangegangenen neuntaktigen Periode korrespondiert. In ihr liegt hingegen ein konsonanter Phrasenbeginn (T) vor (es bildet sich ein Halbschluß aus), während es in T. 38 ein dissonanter, d.h. dominantischer ist.

So steht uns in dem scheinbar einfach und überschaubar gebauten 17 Takte umfassenden Sinnzusammenhang ein 'innerlich' sehr differenziert gestaltetes Gebilde vor Augen. An den Differenzierungsprozessen haben die verschiedensten Komponenten teil; sie lassen den zugrunde liegenden metrisch alternierenden Puls von leichten und schweren Takten einmal deutlich, dann wieder nur verschleiert in den Vordergrund des Satzes treten. Als Spannungshorizont ist er jedoch ständig präsent. Wenden wir uns nun einem Credo-Satz zu, in dem sich der einfach-symmetrische Satztyp konkretisiert und zwar dem Credo aus KV. 257.

c. Analyse: Credo der Messe KV. 257

(Siehe hierzu Bd. II, S. 94ff., Satzschema und Notenbeispiele).
KV. 257 vertritt den Typus der Credo-Messe. Sie greift im Credo auf ein Verfahren zurück, das Mozart schon in KV. 192 angewendet hatte: in die Vertonung des Credo-Textes sind motivisch gleich- oder ähnlichlautende Credo-Rufe eingestreut. In KV. 257 wird der Credo-Ruf im Rahmen des zugrundeliegenden metrischen Typus bezeichnenderweise in eine Viertaktgruppe gefaßt (vgl. II, S. 99 Beisp. 6ff.). In seiner Grundgestalt ist er mit a bezeichnet, die Modifikationen mit a' und a'' (vgl. Satzschema II, S. 95). Die statisch-deklamatorische Geste, die sich in der Viertaktgruppe a ausprägt, weist trotz aller Einfachheit, die sich auch wieder darin äußert, daß die Viertaktgruppe in einer Doppeltaktgruppenrepetition gründet, im Innern eine äußerst subtile Gestalt auf. In der ersten Doppeltaktgruppe sind Chor und Orchester unisono geführt. Die Intervalle g - e im ersten und a - g im zweiten Takt bedingen eine eigentümliche tonale Offenheit. Die Tonart C-Dur, die Grundlage der Rahmenteile ist, ist dieser Intervallfolge nur bedingt zu entnehmen. In der zweiten (symmetrischen)Doppeltaktgruppe wird diese Indifferenz zunächst beseitigt, und zwar dergestalt, daß das Intervall g - e, das im Vokalsatz wie in der ersten Doppeltaktgruppe unisono gegeben ist, instrumental nunmehr als Bestandteil der Akkordfolge D - T (C-Dur) definiert wird. Überraschenderweise erfolgt jedoch sogleich eine harmonische Ausweitung in die D-Tonart. Der im Vokalsatz wiederum unisono erklingende Intervallschritt a-g wird zum Bestandteil der harmonischen Progression $\not{D}^{D}$ - D.

Trotz des Eindrucks deklamatorischer Kompaktheit und symmetrischer Geschlossenheit, den diese Viertaktgruppe, die in dieser Art nicht auf eine Korrespondenz mit weiteren periodischen Einheiten abzielt, beim Hörer hinterlassen mag, birgt sie einen eigentümlichen Zustand der Offenheit und der Spannung in sich[61]. Er ist nicht zuletzt auch darin begründet, daß die Takte in der Viertaktgruppe zur metrischen Indifferenz tendieren. Es kommt in jedem Takt zu einer Ruhepunktbildung; die metrische Progression 1 - s vollzieht sich deutlich erkennbar nur in den einzelnen Takten. Eine Abstufung der Takte wäre zumindest problematisch; in keinem manifestiert sich gegenüber dem anderen ein Zustand der Ruhe. Dieser in a vermittelte und im Satz kontinuierlich wieder auftauchende und sich somit erneuernde Spannungsimpuls löst sich in den jeweils anschließenden Passagen auf ver-

schiedene Weise. Ab T. 5 (II, S. 98, Beisp. 1 - 3) entwickelt sich ein kontinuierlicher musikalischer Strom, der erst in T. 28 seinen eigentlichen Abschluß findet. Von T. 5 - T. 24 reihen sich 5 Viertaktgruppen aneinander, ohne daß zwischen zweien eine deutliche korrespondierende Verbindung zu einer achttaktigen Periode entstünde. Ausgelöst von der in a vermittelten Spannungssituation, die statischer Natur war, kommt es in jeder der Viertaktgruppen zur Darstellung von in sich bewegten, rauschenden Klangfiguren. Sie stellen sich hauptsächlich im Streicherpart des Orchesters dar. Es handelt sich im wesentlichen um jene Figuration, die wir im Zusammenhang mit dem Gloria derselben Messe darstellten und genetisch begründeten. Hier sei dem metrischen Aspekt des Satzes die Aufmerksamkeit gewidmet. Er läßt sich jedoch nicht losgelöst von den übrigen Parametern des Satzes betrachten.

In der Viertaktgruppe b_1 (T. 5–8) tritt der initialen Gestalt a, deren statischer Gestus gerade durch die taktweise auftretenden Ruhepunktbildungen geprägt wurde, ein kontinuierlicher Fluß gegenüber, der sich sowohl im diatonisch abwärtsgerichteten melodischen Grundduktus als auch in der ostinaten Achtelrhythmik der instrumentalen Figuration konkretisiert. Metrische Ruhepunkte kommen innerhalb b_1 nur bedingt zur Erscheinung. In T. 5/6 mag man die harmonische Progression T - $\frac{D}{3}$ (Halbschluß) im Sinne der metrischen Folge l - s begreifen. Jedoch wird der Eindruck eines Ruhepunktes bzw. eines Schwerpunktes durch die anderen Bestandteile des Satzes zumindest abgeschwächt - wenn nicht ganz nivelliert. An dieser Passage läßt sich ein Prinzip nachvollziehen, das von allgemeiner Bedeutung ist; die oben aufgeführten Kriterien der Schwerpunktbildung können in dem Sinne 'gegeneinander wirken', daß die 'Möglichkeit' des Schwerpunktes in einer Ebene des musikalischen Satzes durchaus gegeben ist, gleichzeitig aber in einer anderen bewußt unterdrückt wird. In der zweiten Doppeltaktgruppe von b_1 kommt es zwar zu einer deutlicheren Ruhepunktbildung, wodurch der 'enge Satz' als Einheit determiniert wird. Jedoch auch dort wird sie zugunsten des großen Bewegungszuges relativiert bzw. abgeschwächt. In T. 8 deutet sich eine weibliche Halbschlußbildung auf dem zweiten Taktteil an. Die zu erwartende Schlußwirkung der Dominante wird dadurch abgeschwächt bzw. gar aufgehoben, daß statt des Grundtons im Baß die kleine Septim erscheint. Die Phrase schließt in der T auf dem dritten Taktteil. Die Schlußwirkung der T ist ihrerseits dadurch abgeschwächt, daß sie als Sextakkord gegeben ist[62].

In der folgenden Viertaktgruppe (b_2) stellt sich nun in den beiden Doppeltaktgruppen ein deutlich ausgeprägter, metrisch alternierender Puls (1-s) ein; die Ruhepunkte sind durch Pausen markiert. Melodisch-rhythmische und harmonische Komponenten wirken bei der Ausbildung der metrischen Progression 1 - s mit, insofern man den Satz vom Vokalpart her betrachtet. In den Violinen wird der schwere Takt durch eine impulsive und exponierte Geste betont, die in einer Pause abbricht, wodurch die Zäsur im musikalischen Satz hervorgehoben wird.

In der anschließenden ersten Doppeltaktgruppe von b_3 tritt der in b_2 so deutlich ausgeprägte Puls 1 - s - 1 - s wieder etwas zurück, vor allem dadurch, daß der Ruhepunkt in der ersten Doppeltaktgruppe nicht durch eine Pause markiert wird. Lediglich auftaktige melodische Gesten in den Oberstimmen des Chores bedingen eine spannungsvolle, innerlich bewegte Akzentuierung des zweiten Taktes. In der zweiten Doppeltaktgruppe bildet sich hingegen sehr deutlich ein Ruhepunkt aus. Es kommt zu einer deklamatorisch exponierten Halbschlußbildung auf dem D^7_5-Akkord. Die spannungsträchtige Wirkung dieses Phrasenschlusses wird durch eine Viertel-Generalpause verstärkt. Hier mag noch einmal deutlich werden, daß ein Phrasenschluß auf einem D^7-Akkord erfolgen kann, ohne daß notwendigerweise eine Verschränkung vorzuliegen braucht.

In solchen geradezu provozierend offenen Phrasenschlüssen kommt ein zentrales Problem des einfach-symmetrischen Satzes zum Ausdruck, das sich vielleicht weniger in usueller und stilisierter Tanzmusik stellt, wo der einfach-symmetrische Satz seinen originären Geltungsbereich hat, auf jeden Fall jedoch in anderen Formen musikalischer Komposition, sei es, daß die ganze Form oder aber nur Teile eine einfach-symmetrische Struktur aufweisen. Es besteht für den Komponisten darin, die Ruhepunkte, die sich zumindest an Schlüssen von Viertaktgruppen, meist im Zusammenhang mit Ganzschlüssen auf dem ersten Taktteil, oft auch in Pausen konkretisieren, auf irgend eine Weise zu überbrücken, damit der Satz nicht fortlaufend durch solche Zäsuren, die in der Tanzmusik durchaus angebracht sein mögen, 'zerrissen' und in seinem Fluß gehemmt wird. Eine Möglichkeit besteht im kompositionstechnischen Verfahren der Verkettung, das uns z.B. in T. 24 des vorliegenden Satzes vor Augen steht (vgl. II, S. 98, Beisp. 3). Ein weiteres ist eben in derartigen überspitzt 'offenen' Phrasenschlüssen zu sehen. Sie machen aus der Not des Ruhepunktes in dem Sinne eine Tugend, daß sie den Ruhepunkt, in dem sich der Abschluß einer musika-

kalischen Sinneinheit metrisch manifestiert, quasi dialektisch mit einem (harmonisch bedingten) Zustand innerer Bewegtheit und Spannung überfrachten, der jedoch nicht motivisch-metrischer Natur ist (wie bei Verschränkungen), sondern sich in der Ebene einfachster 'metrischer Tektonik' bildet und dort eine innere Verbindung zäsurierter Sinneinheiten anstrebt. Die Offenheit, die Halbschlußbildungen an Phrasenschlüssen insgesamt bedingen, wird durch die kleine Septim immens gesteigert. Sie erst bedingt die beschriebene dialektische Komponente in der harmonisch-metrischen Situation des T. 16[63].

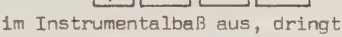
Durch den in T. 16 vermittelten 'Spannungsimpuls' kommt es im folgenden zu einer metrischen Komplikation. Quantitativ betrachtet stellt sie sich so dar, daß die (rein quantitativ durchaus gegebene) Viertaktgruppe b_4 in eine Dreitaktgruppe und einen Einzeltakt zerfällt. Die Dreitaktgruppe ist im Vokalsatz deutlich ausgeprägt. Interessant ist nun, wie sich diese Komplikation im quantitativ-qualitativen Konnex darstellt. Auf die D^D folgt in T. 17 die D. Dieser Akkord wird nun im Grunde über vier Takte beibehalten, so daß von der harmonischen Seite eine Tendenz zur metrischen Indifferenz gegeben ist. Eine gewisse deklamatorische Akzentuierung erfährt der zweite Takt von b_4 durch die melodische Geste des Basses sowie durch den Wortakzent des 'visibilium' der unzweifelhaft auf dem 'bilium' liegt (Lösung einer immanenten Auftaktspannung). Gegenüber b_2 oder auch b_3 ist die erste Doppeltaktgruppe von b_4 jedoch nur bedingt im Sinne der metrischen Progression 1 - s zu begreifen.

Was die Deutlichkeit in der Ausprägung des metrisch alternierenden Pulses 1 - s anbelangt, so bildet sich in der Viertaktgruppenfolge b_{1-4} eine direkte metrische 'Verlaufskurve' aus: Nachdem in a eine alternierende Gewichtung der Takte im Sinne 1 - s kaum gegeben ist, beginnt sie sich in b_1, wenn auch zuerst nur andeutungsweise, herauszubilden; in b_2 ist sie in aller Deutlichkeit vorhanden; in b_3 erscheint sie wiederum abgeschwächt, ebenso in der ersten Doppeltaktgruppe von b_4. Vollends aus dem Satz gedrängt wird sie nun in der zweiten Doppeltaktgruppe von b_4, die nur unter Vorbehalten noch als Doppeltaktgruppe im Sinne des symmetrischen Satzes anzusprechen ist. Im dritten Takt von b_4 kommt es zu einem metrisch-melodischen Stillstand und zwar - analog T. 16 - wiederum auf einem Septakkord (D^7_3). T. 19 ist im Vokalsatz melodisch als Ruhepunkt ausgebildet,

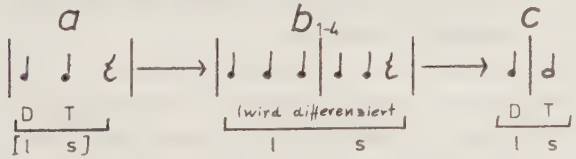
da die melodische Bewegung in Form einer Dreiklangsbrechung, die im zweiten Takt der ersten Doppeltaktgruppe vom Baß an den Sopran übergeht, dort zum Stillstand kommt, und zwar auf der kleinen Septim. Läßt man dies als metrisches Kriterium zur Bestimmung eines schweren Taktes gelten, so stehen sich in T. 18 und 19 zwei schwere Takte gegenüber. Die metrische Potenz des zweiten ist gegenüber der des ersten deklamatorisch intensiviert. Die Spannung des Septimakkordes in T. 19, der ebenfalls im Sinne eines nicht auf Verschränkung hin konzipierten, offenen Phrasenschlusses zu verstehen ist, ist durch diese metrisch komplexe Situation gegenüber dem Septakkord in T. 16 um ein Vielfaches gesteigert. Beide Akkorde sind metrisch-tektonisch (im weitesten Sinne korrespondierend) durchaus aufeinander beziehbar. Die Spannung wird beide Male durch eine Pause intensiviert. Während man die Pause am Schluß von b_3 als eine rhythmische bezeichnen kann, ist sie in b_4 als eine 'metrische' zu begreifen.

Die Pause, die wir als akzidentielle, nicht als substantielle Erscheinungsform des Ruhepunktes im symmetrischen Satz definierten, wird zur autonomen metrischen Komponente; sie macht eine metrische Wertung des Taktes 20 schwierig: man könnte ihn gar als metrisch neutral bezeichnen. Allerdings kommt es in ihm wieder zur Darstellung einer dialektischen Situation, die jedoch von einer anderen Art ist als die in T. 16. Sie erfolgt ebenfalls in einer größeren metrischen Dimension. Einerseits setzt sich die in T. 19 exponierte harmonisch-metrische Spannung in T. 20 fort. Der Zweiklang d'' - f'' in den Oboen wird von T. 19 in den folgenden übergebunden. Harmonisch findet gar eine Intensivierung des Spannungszustandes statt, da statt des D^7 - Akkords nunmehr der $\emptyset^9$ - Akkord im Satz gegeben ist. Er erscheint jedoch einbezogen in die Antizipation der pendelnden Begleitfigur aus c (Beisp. 3), mit der der erste größere periodische Sinnzusammenhang des Credo seinen Abschluß findet. Das Dialektisch-Spannungsvolle wird eben dadurch bewirkt, daß jener gleichförmige und ruhige Puls, der in c zum Tragen kommt, andeutungsweise in einen unmittelbaren Konnex mit jenem Zustand höchster metrisch-harmonischer Anspannung gebracht wird, der in T. 19 erreicht ist und zwar innerhalb der Viertaktgruppe als symmetrischer Einheit.

Der gleichförmige, ruhige Puls, der den Bewegungshabitus von c bestimmt, konkretisiert sich jedoch nicht so sehr in der metrischen Gewichtung der

Takte als vielmehr im rhythmisch-metrischen Duktus der Motivbildung, die in c folgende Gestalt hat  . Der Auftakt bildet sich in T. 20 nur im Instrumentalbaß aus, dringt dann aber auch in den vokalen Bereich des Satzes ein. In c konsolidiert sich wiederum eine einfache Viertaktigkeit. Zwar zeichnet sich innerhalb der Viertaktgruppe c, die ihrerseits wiederholt wird, eine Doppeltaktstruktur ab: in der ersten Doppeltaktgruppe ist der zentrale melodische Ton im Sopran e'', in der zweiten c''. Eine metrische Wertung der Takte unter den genannten Kriterien erweist sich hingegen als problematisch. Nur in T. 23 - 24 (bzw. 27-28) ergibt sich vonseiten der Harmonik eine deutliche metrische Abstufung im Sinne l - s. T.21 und 22 lassen sich hingegen weder harmonisch noch rhythmisch-melodisch in ihrer gegenseitigen metrischen Wertigkeit abstufen. Entscheidend im musikalischen Kontext ist eben jener Puls 'im Kleinen'. Im bisherigen Satzverlauf bedingt er deutlich eine neue Komponente. Er formuliert in dieser Art eine direkte rhythmisch-metrische Antithese zu dem in a obwaltenden, betont abtaktigen synkopischen Puls[64]. Dieser Kontrast zwischen a und c tritt deshalb so deutlich in Erscheinung, weil es hier wie dort nicht zu einer zwingenden qualitativen (alternierenden) metrischen Abstufung der Takte kommt und vielmehr der metrische Puls in der Zählzeitenfolge (Motivstruktur) innerhalb der Takte das entscheidende metrische Moment bildet. Zwischen diesen beiden konträren metrischen Polen a und c läßt sich die Funktion der Viertaktgruppen b_1 - b_4 auch als eine vermittelnde begreifen.

Folgende metrische Grundstruktur ist zu skizzieren:



Verlängert man das zweite Viertel von a zu einer Halben, was an der musikalischen Grundsubstanz der motivischen Konfiguration nichts änderte, so wird das dialektische Verhältnis zwischen a und c noch deutlicher:[65]

Im Grunde erscheint die dem 3/4-Takt innewohnende metrische Ordnung in a bewußt aufgehoben. Die 'gute' Zeit (Koch) ist um ein Viertel synkopisch im Takt verschoben bzw. verlagert, während sie in c ihre adäquate Position

im Takt hat. Die der Natur des 3/4-Taktes (so wie sie in der Zeit begriffen und beschrieben wird) entsprechende metrische Konkretisierung findet ihre Entsprechung auf melodischer Ebene: im Gegensatz zu a (wie auch zu b_{1-4}) bildet sich in c im Chordiskant eine ausgesprochen kantable Linie aus. Bezeichnenderweise sinkt die Funktion des Orchesters (Violinen) auf die Darstellung typischer Begleitfiguration zurück, während es in b_{1-4} klangfigurativ wirksam ist.

Die Wiederholung der Viertaktgruppe c verstärkt ihre metrisch-tektonische Schlußfunktion. Sie impliziert ebenso eine rein quantitativ bedingte Betonung des ihr innewohnenden metrischen Pulses, so daß die anschließende Repetition von a (Beisp. 7), T. 29 ff., vorbereitet durch eine prägnante Verkettungsfigur, in ihrer antithetischen Wirkung umso stärker und deklamatorisch betonter hervortritt.

Betrachtet man den musikalischen Verlauf T. 1-28 im Zusammenhang, so steht uns unter der Oberfläche scheinbar stereotyper, quantitativer Gleichförmigkeit eine äußerst differenzierte Struktur vor Augen. A. Feil, der das Prinzip der Symmetrie (im quantitativ/qualitativem Sinn) als Grundlage des musikalischen Satzes verwirft, tut dies deshalb, weil er in ihm eine starre Fessel sieht, die die schöpferische Genialität des Komponisten einengt. Im vorliegenden Abschnitt - wie im ganzen Satz - kommt hingegen das Moment artifizieller Genialität gerade in der 'schöpferischen Auseinandersetzung' mit den Prinzipien des symmetrischen Satzes zum Vorschein. Nur wenn man von einem normativen Überbau ausgeht, wird Genialität überhaupt erst analytisch darstellbar.

Mozart entscheidet sich in keinem seiner Gloria- oder Credo-Sätze (im Sinne eines minderen Komponisten) für oder (im Sinne eines guten Komponisten) gegen Komponieren in symmetrischen Proportionen. Die Symmetrie ist Grundlage der Periodizität - Mozart bringt sie lediglich auf verschiedene Art und Weise zur Darstellung.

Im vorliegenden Satz (d.h. in den Rahmenteilen) entscheidet sich Mozart dafür, über weite Strecken dem musikalischen Satz eine einfachste symmetrische Proportionierung zugrunde zu legen. Die Variabilität stellt

sich im qualitativen Bereich dar und zwar in der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem metrischen Puls 1 - s, der die qualitative Komponente der Metrik darstellt. Auch ist er in jenen 'Sätzen', wo er nicht sinnfällig nachvollziehbar ist, keineswegs Gegenstand bewußter Negation. Nach einem in dieser Dimension weitgehend 'neutralen' Beginn schwingt sich der Satz im vorliegenden Credo in einen alternierenden Puls ein, prägt ihn über eine kurze Strecke in aller Deutlichkeit aus, drängt ihn dann wieder in den Hintergrund. Die 'neutralen' Elemente enthalten ihrerseits einen gleichförmig alternierenden Puls, der sich jedoch in einer kleineren Dimension konkretisiert.

a (bzw. a' und a'') stehen in R_1 und im weitgehend strukturanalogen Teil R_2 jeweils Passagen voran, in denen das Prinzip des einfach-symmetrischen Satzes auf andere Weise in Modifikations- und Differenzierungsprozesse einbezogen erscheint. So zeichnen sich nach a, T. 29-32, überraschenderweise zwei Dreitaktgruppen im musikalischen Satz ab (vgl. II, Satzschema und S. 98, Beisp. 4, $=d_1$ T. 33ff.). Nach dem quantitativ streng symmetrischen Verlauf T. 1-32 setzt diese im weiteren Sinne symmetrische Gruppierung zweier selbst asymmetrisch gebauter Einheiten einen neuen Akzent. Das Gesucht-Extraordinäre dieser Sechstaktgruppe wird noch deutlicher, wenn man die vokale Baßstimme betrachtet. Dort ist derselbe Text (gemäß seiner syntaktischen Struktur) in zwei Doppeltaktgruppen gefaßt, die um einen Takt 'auseinandergezogen' sind. In ihnen bilden sich jeweils auf dem zweiten Takt deutliche Ruhe- bzw. Schwerpunkte. Diese metrischen Schwerpunkte entsprechen den adäquaten deklamatorischen Akzenten des Textes. Die in den Choroberstimmen und im Orchester ausgebildeten Dreitaktgruppen lassen sich im Sinne des Basses ohne weiteres auf Doppeltaktgruppen reduzieren. Symmetrie und Asymmetrie sind also in dieser Sechstaktgruppe d_1 auf komplexe Weise miteinander verknüpft. Der durch die Dreitaktgruppen bedingte asymmetrische Spannungsimpuls stellt sich im musikalischen Satz sowohl horizontal als auch vertikal, d.h. in Gestalt einer im weitesten Sinne polyphonen Kopplung von symmetrischer und asymmetrischer Taktgruppenbildung dar. Im weiteren Verlauf (d_{2-3} Beisp. 5) stellt sich wieder einfache Symmetrie ein. Der metrische Kontrast zwischen der Sechstaktgruppe d_1 und der Viertaktgruppe d_2 wird umso prägnanter, da im Instrumentalsatz figurative Bezüge existieren. Sie beziehen sich auf die Verkettungsfiguren in den Ruhepunkttakten (d_1: T. 35 u. 38; d_2: T. 40 und 42). In d_{2+3} stellt sich nunmehr jener gleichförmig alternierende metrische Puls ein, der in d_1 durch Verlängerung der Phrasen bewußt ge-

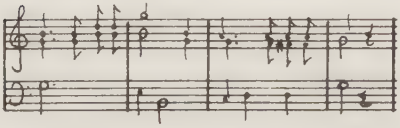
stört wurde. Besonders deutlich ist er in d_2 ausgeprägt. Rhythmisch-melodische (vgl. Baß) und harmonische Kriterien (zwischendominantischer Phrasenbeginn in der ersten Doppeltaktgruppe) durchdringen sich bei der Ausbildung der metrischen Progression 1 - s. Sie ist auch in d_3 deutlich ausgebildet, obwohl sich dort dadurch, daß in der ersten Doppeltaktgruppe keine Pause den Ruhepunkt markiert, wieder ein etwas flächiger Duktus im Satz manifestiert.

Mit der Folge der Varianten von a, a' und a'', T. 47 ff. (vgl. II, S. 99 Beisp. 8) kommt es einmal zur Auflockerung des bislang weitgehend homorhythmisch gehaltenen Chorsatzes. Damit lockert sich auch die deklamatorische Starrheit von a etwas auf. Die melodische Gestalt von a (einstimmige Linie) ist in a' und a'' modifiziert (vgl. Sopran a und a'), abgesehen davon, daß sie in der D-Tonart G-Dur erscheint: die Doppeltaktgruppe wird in a' nicht auf derselben, sondern eine Stufe tiefer wiederholt. Diese Sequenzbildung hat bemerkenswerte Konsequenzen für die Akkordfolge. Im Vergleich zu a kommt in a' gerade eine entgegengesetzte musikalische Geste zum Tragen: der motorisch rhythmisierte Orgelpunkt im Instrumentalbaß, der indirekt auch von den Vokalstimmen Baß und Tenor mitvollzogen wird, bedingt einen motorisch-bewegten, schwebenden Zustand, der auch harmonisch in Erscheinung tritt. Betrachtet man allein die beiden Oberstimmen des Chorsatzes, so deutet sich diese Akkordfolge in der Viertaktgruppe an (bez. auf G-Dur). |T T ε |S T ε |D D ε |T D ε|. Was die erste Doppeltaktgruppe von a' betrifft, so war dieselbe Tonfolge (in C-Dur) in der zweiten Doppeltaktgruppe von a als |D T ε|D D ε| harmonisch interpretiert worden[66]. Betrachtet man a' unter metrischem Aspekt, so bleibt die synkopische Aufhebung bzw. Umkehrung des 3/4-Taktes bestehen und als rhythmisch-metrisches Grundcharakteristikum der Gestalt erhalten. Allerdings bilden sich nunmehr im zweiten und vierten Takt der Viertaktgruppe plagale Schlüsse aus, so daß sich von hier aus eine metrisch alternierende Taktfolge ergibt. Das Alternieren wird jedoch durch den Orgelpunkt c etwas abgeschwächt[67]. Eine weitere Relativierung bedingen die wechselnden auftaktigen Akzente in Tenor und Baß. Trotz gleicher, einfacher motivischer und metrisch quantitativer Grundlage stehen uns in a und a' im Innern sehr subtil differenzierte und teilweise heterogene Gestalten vor Augen.

Auf den Typus der Credo-Messe bezogen, wird er in der vorliegenden Passage a' - a'' dahingehend modifiziert, daß der motivisch fest geprägte Credo-Ruf mit dem laufenden Vortrag des Textes im polyphon aufgelockerten Satz kombiniert wird, eine Möglichkeit, die uns im Credo der Messe KV. 192 nicht begegnet.

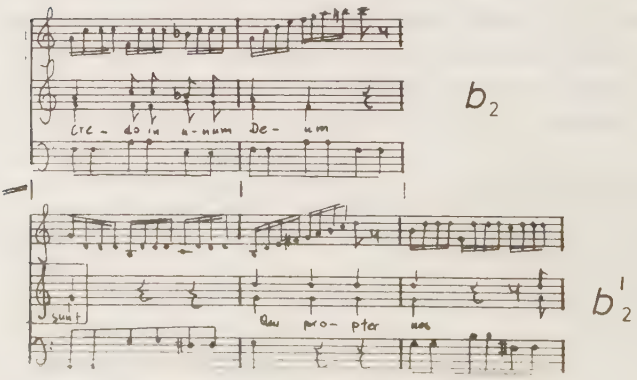
In a'' trägt der Chorbaß die Credo-Rufe vor. Der motorische Orgelpunkt verschwindet aus dem Satz. Statt dessen wird eine andere rhythmisch-motorische Komponente im Satz wirksam und zwar in Gestalt eines kontinuierlichen 16tel-Tremoli-Bandes in den 2. Violinen, das in einer charakteristischen klangfigurativen Weise mit rhythmisch prägnanten synkopischen Wendungen in den ersten Violinen kombiniert ist. Am Ende von a'' (T. 54/55) bildet sich nun eine metrische Komplikation, die im Kontext einen neuen Akzent setzt: der periodische Anschluß T. 54/55, an dem quantitativ betrachtet zwei Viertaktgruppen 'aneinandergrenzen', erfolgt in Form einer Verschränkung. Die Dominante (auf G-Dur bez.) in T. 54 ist durch den vorausgehenden S^6-Akkord eindeutig nicht als Halbschluß-Dominante zu klassifizieren, sondern als dominantischer Spannungsklang, der einen leichten metrischen Wert impliziert und der unmittelbaren Auflösung bedarf. Diese Komplikation tritt umso intensiver in ihrer metrischen Spannung hervor, als T. 52 und 54 rhythmisch-melodisch in den Oberstimmen des Chores deutlich als Ruhepunkttakte ausgebildet sind. Die Akkordfolge hingegen verhindert, daß T. 54 als Ruhepunkt (bzw. Schwerpunkt) zur Geltung kommt. Es handelt sich im wesentlichen um einen ganztaktigen Harmoniewechsel: T T $S^6_{(5)}$ D^7. Dieser harmonische Rhythmus schwächt den synkopischen Charakter der Taktmotivik von a, der in a' noch deutlich ausgeprägt war, merklich ab. Er kommt nur noch am Beginn von T. 52 durch die Tp auf der betonten Zählzeit zum Vorschein.

Um den artifiziellen Prozeß dieser Verschränkungsbildung deutlich zu machen sei eine Viertaktgruppe konstruiert, die von derselben Anfangsdoppeltaktgruppe ausgeht, im vierten Takt jedoch als symmetrisches Gebilde einen Schwerpunkt und den Abschluß findet:[68)]



Die metrische Verschränkung im musikalischen Satz wirkt sich auch auf den Textvortrag aus und zwar dergestalt, daß der Satzteil "Genitum non factum consubstantialem Patri" kongruent mit dem harmonischen Schluß erst in T. 55 endet (Sopran, Alt, Tenor). Bislang wurden in der Komposition stets textlich-inhaltliche Zäsuren (etwa zwischen Satzteilen) durch musikalische Zäsuren (zwischen den Partikeln der symmetrischen Taktgruppenfolge) nachvollzogen. Es wurde in anderem Zusammenhang schon darauf hingewiesen, daß sich das kompositionstechnische Verfahren der Verschränkung in texttragender Musik sinnvoll nur unter gewissen Voraussetzungen realisieren läßt, etwa wenn der Vokalsatz polyphon aufgespalten ist.So wird, während die drei Oberstimmen des Chores in T. 55 schließen ('Patri') und danach einen kurzen Auftakt zum zweiten Takt der Viertaktgruppe bilden ('per quem'), im Baß der gesamte Satzteil "per quem omnia facta sunt" der Viertaktgruppe T. 55-58 gemäß dem bislang waltenden Prinzip zugeordnet.

In T. 58 (= b_2') bildet sich wiederum eine Verschränkung. Dort erscheint die instrumentale Figuration von b_2. Die Verschränkung führt zu einer deutlichen metrisch-strukturellen 'Diskordanz' zwischen Instrumentalsatz und Vokalsatz. Die instrumentale Figuration besteht aus zwei Elementen (durchbrochene Tonrepetition und in eine Pause mündende Skalenbewegung), die auf die Takte einer Doppeltaktgruppe verteilt sind. In b_2 war diese Doppeltaktfiguration der metrisch alternierendenProgression 1 - s zugeordnet, an deren Ausbildung harmonisch-funktionale, harmonisch-rhythmische und melodisch-rhythmische Momente im Chorsatz teilhatten. Durch die Verschränkung kommt es nun zu einer Verlagerung der rhythmisch-melodischen Komponenten (vgl. II, S. 99, Beisp. 9).
Eine direkte Konfrontation von b_2 und b_2' mag dies verdeutlichen:



Melodisch-rhythmische Ruhepunktbildungen und harmonisch-rhythmische Ruhepunktbildungen, die in b_2 kongruent sind, klaffen in b_2' auseinander. Auffallend ist weiterhin, daß sich in der Baßstimme von b_2' melodisch-rhythmische Ruhepunkte bilden, die den harmonisch-rhythmischen entsprechen, wodurch eine weitere, mit dem metrischen Habitus des Vokalsatzes konkurrierende Ebene entsteht. In b_2 war der Baß rhythmisch in Gestalt einer kontinuierlich-motorischen Achtelbewegung geführt. Eine metrische Klassifizierung der Takte 59-62 nach den genannten Kriterien in leichte und schwere ist somit nur unter Vorbehalten möglich. Die metrische Struktur l - s - l - s, die in der melodisch-rhythmischen des Vokalsatzes ausgeprägt erscheint, wird in anderen Ebenen des musikalischen Satzes aufgehoben bzw. umgekehrt. Der vonseiten des Vokalsatzes deutlich als schwerer Schlußtakt zu klassifizierende T. 58 (er erscheint sowohl in Beisp. 8 als auch in Beisp. 9) wird, einhergehend mit der Verschränkung, in anderen Schichten des Satzes zu einem leichten umgedeutet bzw. gar umfunktioniert.

In der Viertaktgruppe T. 59-62 kommt es also zu einer sehr bemerkenswerten Überlagerung metrisch heterogener Komponenten und somit zur Darstellung eines metrischen Spannungszustandes, der zum Spektrum der bislang im Satz verwendeten qualitativen Differenzierungsmöglichkeiten eine neue Möglichkeit hinzufügt.

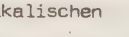
Äußerst bemerkenswert ist nun, wie dieser im Vordersatz von b_2' exponierte Spannungszustand im Nachsatz (T. 63ff.) aufgelöst wird. Mit der Auflösung des einen wird jedoch ein neuer Spannungszustand hervorgerufen. In T. 64/65 wird die beschriebene metrische Diskordanz aufgehoben und zwar durch die Verlagerung der zu erwartenden rhythmisch-melodischen Ruhepunktbildung im Vokalsatz um einen Takt. Statt in Takt 64, so wie es aufgrund der symmetrischen Doppeltaktstruktur des Vokalsatzes im Vordersatz zu erwarten gewesen wäre, bildet sich der Ruhepunkt in T. 65. Dieses 'metrische Einschwenken' des Vokalsatzes wird besonders in Relation zum Instrumentalbaß und der dort in Erscheinung tretenden rhythmisch-melodischen Ruhepunktbildung deutlich. Notwendige (quantitative) Konsequenz dieses Prozesses ist im vokalen Bereich die Bildung einer Dreitaktgruppe, wodurch uns (von T. 59 aus gezählt) im Vokalsatz eine aus einer Vier- und einer Dreitaktgruppe gebildete Siebentaktgruppe vor Augen steht. Im Instrumental-

satz hingegen ist, vom Verschränkungstakt 58 aus gezählt, eine vollständige achttaktige Periode gegeben. Die einen Takt umfassende Generalpause (T. 66) stellt nun, rein äußerlich betrachtet und auf den Vokalsatz bezogen, wiederum ein quantitativ symmetrisches Gleichmaß her, indem sie die (vokale) Viertaktgruppe T. 63–66 komplettiert, wonach wieder einfache Symmetrie Platz greift (T. 67ff., vgl. Satzschema), die in absoluter metrischer Konkordanz der Ebenen im musikalischen Satz gründet. Gleichzeitig setzt sich in ihr aber jener metrische Spannungszustand fort, der metrisch quantitativ durch die Bildung der Dreitaktgruppe und damit (im ursächlichen qualitativen Konnex zu sehen) in einer Schwer- bzw. Ruhepunktbildung im dritten Takt hervorgerufen wurde.

Der Generalpausen-Takt 66 entspricht in seiner metrisch-tektonischen Funktion T. 20 aus b_4 (dort kam es hingegen nur im Vokalsatz zur Bildung einer Generalpause), da nach b_2' nun c folgt. Obwohl es somit im Anschluß von b_2' und c zu einer ähnlichen Spannungssituation wie im Anschluß b_4 und c kommt, ist sie hier am Schluß von R_1 auf völlig andere Weise entwickelt und im musikalischen Satz vorbereitet.

Um der formalen Einheit und Geschlossenheit willen greift Mozart (abgesehen von den Credo-Rufen) ab T. 58 (b_2') auf musikalisches Material zurück, das im Satz schon Verwendung gefunden hatte. Entscheidender als dieser Prozeß großformaler Formbildung, der in der Meßkomposition der Zeit üblich ist, ist die Art und Weise, wie das Material bei seiner Wiederverwendung im musikalischen Satz modifiziert und variiert wird, worauf im Zusammenhang mit anderen Sätzen schon des öfteren hingewiesen wurde. Die Modifikation kann sich auf alle Parameter des musikalischen Satzes erstrecken. Sie kann sich gleichzeitig auf mehrere Parameter beziehen (z.B. Motivik und Harmonik) oder wie im vorliegenden Fall nur auf einen einzigen. Das Prinzip der Variation bzw. Modifikation, das uns in b_2' im Vergleich zu b_2 vor Augen steht, läßt sich analytisch nur vor dem Hintergrund einer Takt-'ordnung', die gleichermaßen quantitativ wie qualitativ definiert ist, erschließen. Einer 'freien' Betrachtungsweise des musikalischen Satzes, die auch durch die zeitgenössische Theorie keineswegs gedeckt ist, bleibt das Kunstvolle am musikalischen Satz, wie er in Teil R_1 dieses Credo vorliegt, weitgehend verschlossen. Die gestalterische Freiheit stellt sich nicht in willkürlichem Operieren mit ebenso willkürlich ge-

formten Satzpartikeln dar, sondern gerade im 'Umgehen mit dem Normativen' (im Sinne des Abweichens, Eingreifens und Durchbrechens), das auch in der Ebene der Periodik gegeben ist[69]. Diese Prozesse stellen sich in den Rahmenteilen dieses Satzes weitgehend unter der Oberfläche einfachster symmetrischer Proportionierung dar. Sie konkretisieren sich somit hauptsächlich in der qualitativen Komponente der Metrik: im kompositorisch-artifiziellen Umgang mit dem alternierenden Puls leicht - schwer (bez. auf die metrische Gewichtung der Takte). Er prägt sich teils mehr, teils weniger deutlich im Satz aus. Auch in jenen Verläufen, wo er nicht zwingend nachvollziehbar ist, bleibt er als Spannungshorizont existent.

Im Teil M (6/8, Andante) werden,auch was die Metrik anbelangt, in Relation zu den Rahmenteilen verschiedenartige und kontrastierende Momente wirksam (vgl. II, S. 97 u. 100). Mit diesem Siciliano-Satz greift Mozart bei der Vertonung des Textes "Et incarnatus..." auf ein in der Zeit existentes Modell zurück. Abert spricht treffend von einer "Hirtenszene" und weist darauf hin, daß Geburt und Tod Christi in der musikalischen Darstellung miteinander verknüpft sind[70]. Es empfiehlt sich, den Teil M im vorliegenden Satz zweifach zu untergliedern: in A und B (vgl. Satzschema S. 97). Es fällt auf, daß Mozart im Teil B, d.h. bei der Vertonung des Textes "Crucifixus..." die charakteristische Siciliano-Figur  ausklammert, die bei der Schilderung des Mysteriums der Menschwerdung und der Geburt Christi die rhythmisch-motivische Gestik der Melodiebildung bestimmt (vgl. II, S. 100 Beisp. 11-13). Überhaupt nimmt die Melodiebildung in B im Gegensatz zu A einen ausgesprochen starren Zug an, der sich sowohl im rhythmischen ( ) als auch im melodischen Duktus, in dem Chromatik, einbezogen in stets abwärts gerichtete melodische Liniengebung, eine wesentliche Rolle spielt, konkretisiert.

Welche Prozesse stellen sich nun in der Ebene der Metrik dar und welche Funktion haben sie zu den übrigen Ebenen des Satzes? Große Bedeutung kommt der Schlußverlagerung vom Taktanfang auf die Taktmitte des 6/8-Taktes zu. Dieses Verfahren ist in der Natur der zusammengesetzten Taktart begründet bzw. nur in einer zusammengesetzten Taktart möglich. In der Viertaktgruppe a_1 (T. 80-83 Beisp. 11) schließt der Vokalsatz im vierten Takt auf dem Taktanfang. Merkwürdigerweise setzt er erst (auftaktig) zum dritten Takt (zweite Doppeltaktgruppe) des Viertakters ein, der im Instrumentalsatz voll ausgebildet erscheint. In Relation zum

Text erhält dieser Einsatz des Vokalsatzes, der sich als 'symmetrisch versetzt' bezeichnen läßt, eine besondere Bedeutung. Die rein instrumentale Doppeltaktgruppe scheint - allerdings rein musikalisch - jenen ersten fiktiven Teil der Satzverbindung ausdrücken bzw. andeuten zu wollen, an den das "Et incarnatus est" anschließt. Diese immaginäre, aus zwei Hauptsätzen bestehende Satzverbindung, von der nur der zweite Satz textlich real gegeben ist, erscheint auf zwei symmetrisch-korrespondierende Doppeltaktgruppen aufgeteilt. Bei "Et homo factus es" verfährt Mozart analog ($=a_2$, vgl. Notenbeisp. 13). Auch dort setzt der texttragende Vokalsatz erst zur zweiten Doppeltaktgruppe eines insgesamt vier Takte umfassenden musikalischen Sinngebildes, das seinerseits wiederholt wird, ein.

a_2 unterscheidet sich von a_1 metrisch darin, daß sich dort Binnenschlüsse bilden. Die Verlagerung der Schlußbildung vollzieht sich in T. 85/86 (Beisp. 12). Die zweite Doppeltaktgruppe von a_1 wird in T. 84/85 modifiziert wiederholt, wobei statt des Trugschlusses in T. 83, der eine Offenheit der Phrase bedingt, nunmehr der Ganzschluß (T. 85) erfolgt. Im unmittelbaren Anschluß daran erfolgt nun die Schlußverlagerung. Harmonisch vollzieht sich eine Verlagerung in die tP C-Dur. Die Schlußbildung in dieser Tonart erfolgt in der Taktmitte von T. 86. In der Doppeltaktgruppe T. 87/88 konsolidiert sich dieses metrische Prinzip. Gleichzeitig stellt sich eine Beschleunigung des harmonischen Rhythmus ein, der bislang konsequent halbtaktig fortschritt.

Wie im Zusammenhang mit dem Gloria der Messe KV. 262 ausgeführt wurde und wie in der Behandlung des symmetrisch-asymmetrischen Satztypus noch näher darzulegen sein wird, können Binnenschlüsse darauf hinweisen, daß sich in der zusammengesetzten Taktart Halbtakte zu einfachen symmetrischen Taktgruppen formieren, wobei z.B. die Viertaktgruppe |T|D|D|T| in der einfachen Taktart der Doppeltaktgruppe |T D| D T| in der zusammengesetzten entspricht. Auf die Möglichkeit der Wandlung bzw. der Verkürzung der metrischen Dimensionen innerhalb eines Stückes, dem eine zusammengesetzte Taktart zugrunde liegt, wurde ebenfalls hingewiesen. Eine ebensolche Wandlung steht uns hier, eingeleitet bzw. bedingt durch die Schlußverlagerung vor Augen. Die kleingliedrigere metrische Struktur kommt eben in dem teilweise schnelleren harmonischen Rhythmus zum Ausdruck.

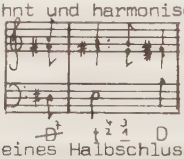
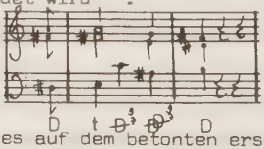
Insgesamt erfährt in a_2 (ab T. 87) im Gegensatz zu a_1 der wiegende und gleichförmig pulsierende musikalische Gestus, der im Wesen des Siciliano begründet ist, dadurch eine stärkere Betonung, daß er sich schon in kleineren melodisch/harmonischen Dimensionen konkretisiert und sich vom rein Rhythmischen (in a_1 ♩♪ bzw. ♬ stets ohne Harmoniewechsel) auch auf das Harmonisch-Rhythmische verlagert. Auf diese (metrische) Weise schafft Mozart musikalisch eine Differenzierung zwischen den beiden inhaltlichen Sphären des Textes, von denen sich die eine ("Et incarnatus est de spiritu sancto") auf das abstrakte Mysterium der Menschwerdung und die andere auf die Geburt ("ex Maria..") bezieht[71]. Mit der Erwähnung der Geburt - also dort, wo der textliche Bezug zu einer pastoralen Sphäre unmittelbar gegeben ist - wandelt sich die Faktur des Satzes in der beschriebenen Weise, wobei die Verlagerung der Schlußbildungen nur ein äußeres Signum tiefergehender Prozesse ist.

Im ersten Abschnitt b_1 des Teils B (vgl. S. 100 Beisp. 14) kommt es nun zu einer neuerlichen Gegenüberstellung von Anfangs- und Binnenschlüssen, und zwar dort in einer unmittelbaren Konfrontation, nicht wie in $a_1 - a_2$ in einem eher fließenden Übergang und in größeren periodischen Dimensionen. Das Wort 'Crucifixus' erscheint in eine Viertaktgruppe gefaßt, in der wiederum konsequent halbtaktiger Harmoniewechsel herrscht. Es kommt zur Schlußbildung auf dem Taktanfang des vierten Taktes. Dieser metrische Habitus hat maßgeblich am starren, deklamatorischen Tonfall dieser Passage teil, dessen Bezug zum Text evident ist. Das 'etiam pro nobis' tritt in sinnfälligem Kontrast dem 'Crucifixus' gegenüber. Es findet eine deutliche Rückorientierung auf die melodisch-metrischen Prinzipien statt, die in a_2 Grundlage des Satzes waren (kantable Linienführung, beschleunigter harmonischer Rhythmus, Binnenschluß im zweiten Takt der Doppeltaktgruppe). Die Konfrontation dieser heterogen gestalteten Partikel wird durch den synkopisch wirkenden Phrasenansatz des "etiam pro nobis" in der Taktmitte von T. 108 zusätzlich verschärft. Inwiefern im musikalischen Bezug von 'Et homo factus est' und 'etiam pro nobis' ein inhaltlicher Bezug zum Ausdruck kommen soll, der möglicherweise im Dienste eines textexegetischen Anliegens steht, soll hier nicht weiter untersucht werden[72].

Während sich der musikalische Verlauf T. 80 - 116 des Mittelteils an einfachen symmetrischen Proportionen orientiert, wobei die Viertaktgruppe

Grundlage der Gestaltung und Gegenstand von Erweiterungsprozessen ist, nimmt die Periodik ab T. 117 (b_2 Beisp. 15) eine ausgesprochen asymmetrische Gestalt an. Diese Wandlung in der Metrik geht einher mit einer imitatorischen und somit archaisierenden Satzgestaltung, die im Zusammenhang mit diesem Text eine toposhafte Bedeutung hat. Bei 'passus' (T. 124) nimmt der Satz wieder eine homorhythmische Faktur an (als besondere Spannungsklänge treten ein neapolitanischer Sextakkord und ein verminderter Septakkord in Erscheinung); die periodische Faktur bleibt jedoch amorph, d.h. ohne deutlich erkennbare symmetrische Strukturierung. Sie ist in dieser Art mit den übrigen Parametern ursächlich verknüpft und rückbegründet. An der expressiven Darstellung der Reminiszenz an den Kreuzestod Jesu Christi hat somit auch die Metrik einen zentralen Anteil. Die asymmetrische Gestalt der Periodik im Zusammenhang mit dieser Textstelle erhält erst vor dem 'streng' symmetrisch gefügten Bau der Rahmenteile und der wenngleich aufgelockert symmetrischen Struktur des vorangehenden Verlaufs von M ihren extraordinären Stellenwert.

Zum Abschluß der Betrachtung dieses Satzes sei ein Blick auf den Teil E geworfen (vgl. II, S. 99 Beisp. 10 und Satzschema S. 97). Dort wendet Mozart einen weiteren und im Kontext neuen Kunstgriff zur Differenzierung des einfach symmetrischen Satzes an. Sie steht uns im zweiten Halbsatz des zitierten Beispiels vor Augen. Innerhalb der Viertaktgruppe kommt es zu einer Verschränkung, die sich im polyphon aufgespaltenen Vokalsatz konkretisiert und zwar in der in der Überlagerung von einer Drei- und einer Doppeltaktgruppe. Die Dreitaktgruppe entsteht durch eine Negation bzw. durch die metrische Umdeutung des schweren (Ruhepunkt-) Taktes in einen leichten (T. 197). Satztechnisch wird dies dadurch bewerkstelligt, daß die zu erwartende Vorhaltsauflösung in Gestalt einer weiblichen Endung überdehnt und harmonisch verfremdet wird[73].

Statt  erscheint 

Statt eines Halbschlusses kommt es auf dem betonten ersten Taktteil zu einer direkten harmonischen Ausweitung in die Dominante H-Dur mittels eines verminderten Septakkordes. Derartige Dreitaktgruppen, die in der Überdehnung bzw. in der Verlagerung von Schlüssen (meist in der Art: weiblicher Halbschluß ⟶ männlicher Ganzschluß) gründen, finden sich in jenen Sätzen, in denen wir den abgeleitet symmetrischen Satztypus verwirklicht sehen, sehr häufig.

B. Der abgeleitet-symmetrische Typus

Sätze: Credo KV. 167, Credo KV. 194, Gloria KV. 220, Gloria KV. 257
Credo KV. 258, Gloria KV. 259, Gloria KV. 262, Gloria KV. 275,
Gloria KV. 317, Gloria KV. 337

a. Voraussetzungen

Im Gegensatz zum einfach-symmetrischen Typus kann sich der abgeleitet-symmetrische Typus in Sätzen mit einfacher und zusammengesetzter Taktart konkretisieren. Bei einer einfachen Taktart kommt es in der Ebene der Metrik jedoch zu anderen Prozessen als bei einer zusammengesetzten Taktart als Grundlage des Satzes. Während beim einfach-symmetrischen Typus die über weite Strecken beibehaltene metrisch-strukturelle Konkordanz zwischen instrumentaler und vokaler Ebene von entscheidender Bedeutung ist, kommt hier nun der vokal-instrumentalen Diskordanz eine wesentliche Rolle zu, wie sie uns z.B. in der Gestalt b_2' des eben analysierten Satzes vor Augen steht. Eine solche Diskordanz entsteht notwendigerweise dann, wenn sich im instrumentalen Bereich des Satzes eine Verschränkung bildet.

Während Verschränkungen im einfach-symmetrischen Typus akzidentiellen Charakter haben, prägen sie den abgeleitet-symmetrischen Typus substantiell. Dies wird auch schon durch die entsprechende Klammersetzung in den Satzschemata deutlich. Bedingt durch solche 'Verschränkungsketten' werden diese Sätze im Vergleich zu den Sätzen im einfach-symmetrischen Typus von einem andersartigen Bewegungshabitus bestimmt, der sich notwendigerweise metrisch qualitativ konkretisiert, da die Bildung von deutlich ausgeprägten Ruhe- bzw. Schwerpunkttakten (oder auch Zäsurtakten, die durch Pausen markiert sind) offensichtlich bewußt vermieden wird. Allerdings wird damit die Komponente metrischer Qualität und das Prinzip des Alternierens von schweren und leichten Takten im abgeleitet-symmetrischen Typus keineswegs gegenstandslos. Vielmehr findet eine Umschichtung bzw. Umkehrung des metrischen Pulses von leicht — schwer zu schwer-leicht statt. Dieses Prinzip wird im folgenden analytisch nachzuweisen sein. Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf aufmerksam gemacht, daß zur Beurteilung, ob an einem periodischen Anschluß von Phrasen eine Verschränkung vorliegt oder nicht, keineswegs nur daraus geschlossen werden kann, daß dem Schluß-

takt der ersten Phrase ein im Kontext dominantisch zu wertender Klang zugrunde liegt. Vielmehr muß aus metrisch qualitativer Sicht danach gefragt werden, ob dieser Takt den Stellenwert bzw. die Funktion eines schweren Taktes hat, in dem sich auf irgend eine Weise ein Ruhepunkt ausbildet. Auf die metrische Wertigkeit der Takte in musikalischen Verläufen, die von Verschränkungen durchdrungen sind, gibt im gemischt vokal-instrumentalen Satz der Vokalsatz wichtige Hinweise, da er die Verschränkungsbildung nicht oder nur unter der Voraussetzung, daß er in irgend einer Weise polyphon aufgespalten ist, nachvollziehen kann.

Der Vokalsatz kann nun auf verschiedene Art und Weise auf Verschränkungen im instrumentalen Bereich reagieren. Die zwei wichtigsten Möglichkeiten begegneten uns im Zusammenhang mit den Abschnitten b_2' und E im Credo aus KV. 257. Auch hier ergeben sich wieder gewisse Unterschiede, was die zugrunde liegende Taktart anbelangt[74].

b. Erscheinungsbild des Satzes

Insgesamt orientieren sich die Proportionen der Periodik (sieht man einmal davon ab, ob verschränkte Anschlüsse erfolgen oder nicht) an Vielfachen der Zahl zwei. Im Gegensatz zum einfach symmetrischen Typus haben jedoch Sechstaktgruppen, die im Sinne von 2 + 2 + 2 gebildet sind, keinen ausgesprochen extraordinären Stellenwert, wenngleich auch hier vier- und darauf aufbauend teilweise auch achttaktige Bildungen eine gewisse Präferenz besitzen. Grob ausgedrückt ist der Satz durch eine lockerer gefügte symmetrische Struktur geprägt, in der auch asymmetrische Bildungen, z.B. in Gestalt von Fünftaktgruppen, die meist Ergebnis von Erweiterungsprozessen sind, oder in Gestalt von Dreitaktgruppen, die aus Verschränkungen oder, um mit H. Chr. Koch zu sprechen, aus 'Takterstickungen' hervorgehen, durchaus vorkommen[75]. Auf dieser Grundlage stellen sich nun wiederum verschiedenartige Prozesse dar, die den artifiziellen Charakter des musikalischen Satzes maßgeblich prägen. Es sind in Sätzen, die eine einfache Taktart als Grundlage haben, im wesentlichen folgende:

1. Gegenüberstellung von verschränkten und unverschränkten Verläufen (mit den entsprechenden qualitativen und quantitativen Konsequenzen für die Periodik). In unverschränkten metrischen Strukturen können wiederum alle jene Differenzierungsprozesse wirksam werden, die wir im Credo aus KV. 257 beobachteten.

2. Verschiedenartige 'Sublimation' bzw. Verarbeitung instrumentaler Verschränkungen vonseiten des Vokalsatzes.
   a. mittels eines Verfahrens, das wir als metrische Diskordanz bezeichnen möchten
   b. mittels polyphoner Aufspaltung des Vokalsatzes. Diese vollzieht sich meist in Solo-Gruppen.

3. Einlagerung von asymmetrischen Taktgruppen, deren Asymmetrie auf verschiedene Art bedingt sein kann.
   a. asymmetrische Gruppen sui generis (im Sinne Arnold Feils)
   b. " - " - , die aus Erweiterungen von symmetrischen Taktgruppen hervorgehen (sei es mittels Einschüben oder Anhängen)
   c. asymmetrische Gruppen, die durch Verschränkungen bedingt sind, sei es unmittelbar durch 'Takterstickungen' oder aber durch 'Auflösung' von Verschränkungen.

In Sätzen, die eine zusammengesetzte Taktart (meist 4/4) zur Grundlage haben, können zusätzlich folgende Prozesse in Erscheinung treten:

1. Verlagerung von Motiven, Themen oder auch größeren musikalischen Verläufen im Takt.
   (Dieses Verfahren hat in Sätzen, die dem abgeleitet-symmetrischen Typus zuzurechnen sind (z.B. Gloria KV. 262, vgl. Analyse) eher akzidentiellen Charakter).
2. Wandlung bzw. Verkürzung der metrisch-symmetrischen Ereignisdimensionen (Takte ⟶ Halbtakte).

Die beiden letzteren Verfahren wurden am Gloria-Satz der Messe KV. 262 analytisch aufgezeigt. Sie spielen auch im symmetrisch-asymmetrischen Typus eine entscheidende Rolle, haben aber dort einen anderen Stellenwert.

Wenden wir uns nun der Betrachtung eines Satzes zu, in dem der abgeleitet-symmetrische Typus (in einfacher Taktart) verwirklicht ist, dem Gloria der

Krönungsmesse KV. 317. An ihm sollen die genannten metrischen Prozesse aufgezeigt werden und zwar in ihrem formalen Bezug im tektonischen Gefüge des Satzes.

c. Analyse: 1. Gloria der Messe KV. 317

(Siehe hierzu Bd. II, S. 52ff., Satzschema und Notenbeispiele.)
Die in Relation zum einfach-symmetrischen Satztyp komplexe Charakteristik des abgeleitet-symmetrischen Typus steht uns im ersten größeren Sinnzusammenhang des Gloria ($a_1 - a_3$, T. 1 - 27/28) eindringlich vor Augen[76]. Betrachten wir den Verlauf T. 1-8 (S. 55, Beisp. 1), so gründet er offensichtlich in der Repetition einer Viertaktgruppe ($=a_1$). Eine neuerliche Repetition deutet sich in T. 9 an. Der weitere Verlauf weicht jedoch ab ($=a_2$). Im Instrumentalbaß wird ein figuratives Element aus a_1 beibehalten. Die Hörner markieren die beiden Viertaktgruppen a_1 durch einen angehaltenen Oktavklang. Der periodische Anschluß dieser Viertaktgruppen (bzw. deren metrische Verknüpfung) geschieht in Gestalt von Verschränkungen[77]. Was die metrische Gewichtung der Takte anbelangt, so ist der erste Takt der Viertaktgruppe wohl unzweifelhaft als ein schwerer Takt aufzufassen (= T.1 und T.5). Die Gloria-Rufe im Chorsatz, deren deklamatorische Emphase durch die fanfarenartige Dreiklangsfigur im Instrumentalbaß zusätzlich intensiviert wird, läßt eine andere metrische Wertung von vorneherein fragwürdig erscheinen. Weiterhin kommt dem dritten Takt der Viertaktgruppe a_1 (T. 3 und T. 7) durch die auftaktige Figuration in den Violinen eine deutliche metrische Akzentuierung zu, so daß man der Viertaktgruppe insgesamt die metrisch alternierende Taktfolge s - l - s - l zuordnen kann.

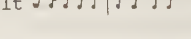
Bei seiner Rekapitulation am Beginn von R_2 wird a_1 dahingehend modifiziert, daß der Vokalsatz nicht mehr drei Takte lang pausiert. Vielmehr vollziehen Sopran und Alt den melodischen Verlauf der Violinen mit. Im entsprechenden Notenbeispiel ist im oberen System des Chorsatzes der Vokalsatz von a_1 in R_2 eingetragen. Und gerade dieser Vokalsatz gibt weitere entscheidende Hinweise auf die metrische Struktur der initialen Neuntaktgruppe, wie sie das erste Beispiel im Zusammenhang wiedergibt: Die Verschränkungen lassen sich 'analytisch auflösen', insofern man T. 1 als einen Vorschalttakt, d.h. als Schlußtakt (Ruhepunkttakt) einer vorangehenden fiktiven Viertaktgruppe auffaßt. In den Viertaktgruppen T. 2-5 und 6-9 sind gemäß einem ausgesprochen häufig vorkommenden Verfahren textlich gleichlautende

Partikel ('tu solus Sanctus' - 'tu solus Dominus') musikalisch gleichlautenden zugeordnet[78]. In diesen Viertaktgruppen läßt sich gemäß den genannten Kriterien der metrisch alternierende Puls 1 - s - 1 - s konstatieren. Der zweite Takt ist durch die schon erwähnte auftaktige Bildung, der vierte Takt (also T. 1 (!), T. 5 und T. 9) in erster Linie harmonisch-rhythmisch als schwerer Takt definiert. Diese metrische Interpretation ist durch die mit 3. bezeichnete Klammersetzung markiert.
Die metrische Inversion (1 - s⟶ s - 1) als Grundlage von sich verschränkenden Taktgruppen erscheint unter diesem Aspekt betrachtet zwar nicht aufgehoben, jedoch auf die 'Norm' analytisch rückführbar, die in einer Ebene des Satzes deutlich durchscheint.

Folgende allgemeine Beobachtung kann vor dem Hintergrund dieser in den ersten neun Takten dieses Satzes verwirklichten metrischen Struktur abgeleitet werden: Insofern im musikalischen Satz sich verschränkende Taktgruppen vorliegen, deren Taktanzahl sich an der Zahl zwei und deren Vielfachen orientiert (wir bezeichnen solche Taktgruppen z.B. mit 4 (+1)), muß man von einer metrischen Progression s - 1 - s - 1 ausgehen (bezogen auf eine Viertaktgruppe oder auf die Folge von vier Halbtakten bei einer zusammengesetzten Taktart als Grundlage des Satzes)[79]. Die metrische Inversion impliziert eine Umkehrung der inneren Dynamik in der motivischen Substanz des musikalischen Satzes: statt der inneren Auftaktigkeit, wie sie im Credo von KV. 257 über weite Strecken sehr deutlich ausgeprägt war, herrscht innere Abtaktigkeit. Nur sie macht die Verschränkung überhaupt erst möglich. Motivische Doppeltaktkonfigurationen haben in verschränkten Strukturen eine andere Position in Relation zum metrischen Puls: unverschränkt: ⌈Bewegung - Ruhe⌉ - ⌈Bewegung - ...; verschränkt: ⌈Bewegung⌉ - ⌈Ruhe - Bewegung.⌉

Der zweite periodische Sinnzusammenhang (a_2) tritt dem ersten metrisch kontrastierend gegenüber (vgl. II, S. 55 Beisp. 2). a_2 stellt, wie im Notenbeispiel (unter 3.) angedeutet wurde, eine achttaktige Periode dar, in deren Nachsatz zwei Takte eingefügt sind. Dieser Einschub ist mit x bezeichnet. Die Takte 14 und 17 können,so wie es im Beispiel angedeutet ist, ohne weiteres direkt aneinander angeschlossen werden. Es ergibt sich die harmonische Progression $D^4_5 - D_5$. Die D ist auch Grundlage der beiden Einschubtakte. Die sehr intensive deklamatorische Spannung, die durch den harmonischen 'Sprung' in die Doppeldominante bewirkt wird (der S^9_5-Akkord

am Beginn des Nachsatzes suggeriert die Erwartung einer Kadenz in der Grundtonart), erfährt durch die Erweiterungsprozesse in der Ebene der Metrik und durch die in den Erweiterungstakten in Erscheinung tretende instrumentale Gestik eine immense Steigerung. Im Zusammenhang mit dem Text "Et in terra pax hominibus" mag diese Emphase nicht unbedingt angebracht erscheinen, da in anderen Sätzen, wie etwa im analysierten Gloria der Messe KV. 257, Mozart die Sphäre des "Et in terre" durch eine bewußt kontrastierende Vertonung von der Sphäre des "Gloria in excelsis" offensichtlich bewußt abzuheben beabsichtigt und zwar gemäß einem in der Zeit existierenden Ausdrucks-Topos. a_2 erklingt jedoch innerhalb der Rahmenkonzeption viermal, einmal modifiziert (a_2'), einmal nur rudimentär: T. 185. Dort erscheinen im Kontext der periodischen Erweiterung die Textpassagen "propter magnam gloriam tuam", "tu solus Sanctus, Dominus, Altissimus" und "Amen". Im Zusammenhang mit ihnen erhält nun auch die beschriebene deklamatorische Geste ihre volle Daseinsberechtigung.

Kehren wir nun zu a_2, T. 10ff. zurück (Beisp. 2).
Die symmetrische Halbsatzstruktur ist sowohl rein musikalisch als auch textlich-strukturell deutlich ausgeprägt. Vor dem Hintergrund dieser - sieht man von dem Einschub ab - streng gefügten, achttaktigen Symmetrie tritt nun auch die initiale Neuntaktgruppe in ihrer spezifischen, metrisch-ambivalenten Physiognomie deutlich hervor. Diese Ambivalenz, die in der verschränkten und unverschränkten metrischen Interpretationsmöglichkeit deutlich wird, ist in a_2 allerdings nur teilweise aufgehoben[80]. Ausgehend von T. 9 bildet sich im Instrumentalbaß eine doppeltaktige, jeweils durch Pausen zäsurierte Figuration aus, die auf der fanfarenartigen Dreiklangsfigur basiert. Sie nimmt allerdings in a_2 eine rhythmisch-melodisch modifizierte Gestalt an. Von dieser Ebene des musikalischen Satzes aus betrachtet ergibt sich also wiederum eine metrische Inversion (s-l) (Klammer 2!). Allerdings wird das Fanfarenmotiv, das in a_1 eindeutig schweren Takten zugeordnet ist und das in a_2 innerhalb der symmetrischen Einheiten dieselbe Position besitzt, in dieser seiner metrischen Gewichtung merklich abgeschwächt, da es dort Akkorden zugeordnet ist, die eine ausgeprägte dominantische Tendenz besitzen, obwohl sie letztlich doch als Schlußklänge in Erscheinung treten. So läßt sich die Dominante in T. 11 als Halbschlußdominante auffassen. Im Sopran klingt eine rhythmische Ruhepunktbildung in der Gestalt  an. Jedoch deutet sich in

den folgenden T. 11/12 eine Trugschlußwendung an. Sie bedingt ihrerseits eine umgekehrte metrische Akzentuierung. Die Tp erweist sich jedoch als Durchgangsklang zum $\frac{6}{3}$-Akkord, aus dem sich nun ein plagaler Schluß entwickelt (T. 12/13). Dieser Schlußakzent fällt nun wieder mit dem motivischen Akzent des Fanfarenmotivs im Baß zusammen. Abgeschwächt wird die Schlußwirkung jedoch wiederum dadurch, daß die T nur als Quartsextakkord erscheint, den man, obwohl er nicht in dieser Weise funktional fortgeführt wird, lediglich als Vorhaltsakkord auffassen kann.

Die metrische Progression s - l - s - l - s (von T. 9 aus gezählt) oder l - s - l - s (T. 10ff.), wobei sich letztere hauptsächlich im Vokalsatz konkretisiert, der eine deutlich symmetrisch untergliederte Viertaktstruktur aufweist, ist im ersten Halbsatz von a_2 zwar nachvollziehbar, jedoch im Gegensatz zu a_1 merklich abgeschwächt wirksam.

Bei der Repetition von a_2 in R_1 (=a_2', T. 46/47ff., Beisp. 3) weist der Vordersatz eine ganz bemerkenswerte Modifikation auf. Von der motivisch-figurativen Seite her betrachtet (16tel-Passagen in den Violinen), beginnt a_2' in T. 46. Dieser Takt läßt sich jedoch in Relation zum weiteren Verlauf, in dem sich wieder eine achttaktige Periode (+Einschub) abzeichnet, im Sinne eines 'Vorschalttaktes' begreifen. Bezogen auf den ihm vorausgehenden musikalischen Verlauf ist er metrisch als ein Takt zu werten, in dem sich eine kontinuierliche Verschränkungsbildung 'auflöst'. Der gesamte musikalische Verlauf T. 28-45 (II, S. 56 Beisp. 5 und 6) steht uns als kontinuierliche Folge von sich verschränkenden Doppeltaktgruppen vor Augen. Im instrumentalen Bereich ist T. 45 mit T. 46 verschränkt[81]. Der Chor formuliert, nachdem er einen Takt pausiert hat und auf diese Weise die Verschränkung 'umgeht', in T. 46 einen isolierten 'Gratias'-Ruf, wobei er auf die rhythmische Gestalt der Gloria-Rufe in T. 10 und 11 zurückgreift. Im folgenden zeichnen sich nun jedoch zwei Doppeltaktgruppen ab, und zwar in vokal-instrumentaler Konkordanz, die eindeutig nicht verschränkt anschließen, sondern vielmehr in aller Deutlichkeit die metrische Progression l - s - l - s ausprägen. Die Ruhe- bzw. Schwerpunkttakte sind durch Pausen markiert. Das Fanfarenmotiv im Baß ist nunmehr eindeutig einem dominantischen Klang zugeordnet: im ersten Takt der ersten Doppeltaktgruppe ist es eine auf die Tp gerichtete Zwischendominante, im ersten Takt der zweiten der D^7-Akkord. Sie erschei-

nen somit in Relation zu a_1 und auch zu a_2 im Kontext des Satzes in entgegengesetzter metrischer Wertigkeit. Diese motivisch-metrische Inversion wird allein dadurch deutlich, daß die Fanfarenfiguren in a_2' im Vergleich zu a_1 und a_2 eine andere Position in der Doppeltaktgruppe haben. Die Vordersätze von a_2 und a_2' sind einander in den Notenbeispielen grafisch zugeordnet, wodurch deren metrische und allgemein strukturelle Differenz sehr deutlich zum Vorschein kommt.

Mozart verbindet also auch hier das formbildende Verfahren der Repetition von musikalischem Material, wobei ein sinnvolles Text-Musik-Verhältnis gewahrt bleibt, mit subtilen Modifikationen, die hier wieder hauptsächlich metrischer Natur sind[82].

Die betont einfache symmetrische Struktur des Vordersatzes von a_2' tritt im unmittelbaren Kontext als ein deutliches Moment des Kontrastes in Erscheinung, da sich in Teil B im vokal-instrumentalen Zusammenhang komplexe Verschränkungen ausbilden. Die Nachsätze von a_2 und a_2', die erweiterten Viertaktgruppen, sind weitgehend identisch. Die metrisch qualitative Situation im Nachsatz ist höchst bemerkenswert: dem zweiten Takt, d.h. dem ersten der beiden Einschubtakte kommt eindeutig ein intensiver deklamatorischer Akzent zu, der ihn gegenüber dem ersten als metrisch schweren Takt klassifiziert. Durch die Generalpause, die lediglich durch das auftaktige Laufornament in den Violinen partiell gefüllt wird, wird sein Charakter als Ruhepunkttakt verstärkt, der sich besonders in a_2' in die Doppeltaktgruppenfolge des ersten Halbsatzes einfügt. Im folgenden,zweiten Einschubtakt (T. 16, 53) tritt kaum ein metrischer Kontrast im Sinne eines leichteren metrischen Wertes in Erscheinung. Vielmehr scheint mit der Unterbrechung der symmetrischen Doppeltaktgruppierung gleichzeitig die innere Dynamik auf dem erreichten Niveau zu verweilen. Mit dem 'Wiedereinschwenken' in die symmetrische Ordnung (T. 17, 54) stellt sich, bedingt durch den exponierten Leitton (bzw. Septim) im Diskant und durch die wiedereinsetzende orchestrale Klangfiguration, in Relation zu diesem Niveau (bei gleichbleibender Harmonik) eher noch eine Intensivierung der Dynamik ein.

Anstatt von einem metrischen Alternieren, empfiehlt es sich, von einer kontinuierlichen Steigerung der inneren Dynamik und somit der metrischen Wertigkeit der Takte zu sprechen. Einen (vorläufigen) Höhepunkt erreicht dieser Spannungsverlauf in T. 18 (55), bedingt durch die Lösung der har-

monischen Spannung (D^9-D). Die rhythmisch scharf skandierte auftaktige Akzentuierung des folgenden Taktes und eine entsprechende instrumentale Gestik in den Bläsern und Violinen verhindern, daß jener Takt als metrisch kontrastierender zum vorangehenden in Erscheinung treten kann (bei gleichbleibender Harmonik). Die ausgedehnte Generalpause bekräftigt die metrische Potenz dieses Taktes. Im zweiten Halbsatz von a_2 (so auch schon im ersten von a_2') stellt sich also absolute metrische Konkordanz in den Ebenen des musikalischen Satzes ein, die sich in deutlichen Zäsuren, d.h. durch Pausen markierte Ruhepunkte, niederschlägt. Sie vermag sich jedoch nur über kurze Zeit im Satz zu bewahren. Am Schluß jener wiederum achttaktigen Gestalt a_3, die den Gesamtsinnzusammenhang A beschließt, kommt es aufgrund einer instrumentalen Verschränkung zur neuerlichen vokal-instrumentalen Diskordanz,[83] die sich im Vokalsatz in Gestalt einer Siebentaktgruppe entäußert (vgl. II, S. 56 Beisp. 4 und 5).

Die symmetrische Halbsatzstruktur von a_3 ist im Instrumentalpart deutlich ausgeprägt. Was die metrische Qualität anbelangt, so läßt sich die in parallelen Oktavklängen gegebene melodische Fortschreitung g - e als Bestandteil der Akkordfolge D - T begreifen und empfinden, die die metrische Progression l - s ausprägt. Sie ist auch im Trugschluß D - Tp in der ersten Doppeltaktgruppe des Nachsatzes gegeben. Die Halbschlußbildung, die sich in der letzten Doppeltaktgruppe der Periode anzudeuten scheint, und die sich in den einfachen metrischen Puls des bisherigen Verlauf einfügen würde, wird nun jedoch dadurch negiert, daß dem Dominantseptakkord im achten Takt seine metrische Potenz als Schlußakkord einer Phrase durch seine Weiterführung in die T genommen wird. Eine Halbschlußbildung mit einer deutlichen Ruhepunktbildung (Pause) im achten Takt wäre durchaus vorstellbar. Allerdings sind entsprechende plagale Kadenzen an Phrasenschlüssen meist mit weiblichen Endungen verbunden,[84] oder sie sind zumindest durch Pausen abgesetzt. Das Einsetzen der Dominante (+kleine Septim!) auf dem ersten Taktteil, das Umgehen einer melodischen Zäsur, die Begleitfiguration in den Violinen, die die Wirkung der Dominante als Spannungsklang bekräftigt, und nicht zuletzt die Textunterlegung wirken gegen die Bildung eines in der Progression T - D^7 durchaus darstellbaren Phrasenschlusses und verlagern ihn in die folgende Phrase, einhergehend mit einer Verschränkung im Instrumentalsatz und der Bildung einer Siebentaktgruppe (2+2+3) im Vokalpart.

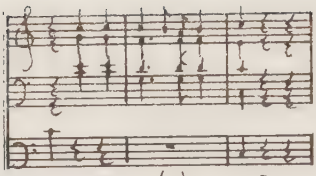
So wird also die Bildung einer qualitativ wie quantitativ einfachen achttaktigen Periode auch im letzten größeren periodischen Sinnzusammenhang von A bewußt umgangen bzw. verhindert, wenn auch auf andere Weise wie in a_1 und a_2. In allen drei Partikeln (a_1, a_2, a_3) vollziehen sich metrische Prozesse, die eine qualitative wie quantitative Differenzierung einer einfach-symmetrischen Satzstruktur bedingen. Jene ist analytisch nachweisbar. Den 27 Takten (+ Verschränkung) von A liegen drei Achttaktperioden zugrunde. Die drei restlichen Takte sind als Vorschaltungs- bzw. Einschubelemente zu werten. Dieses Abweichen von einfacher Symmetrie (2, 4, 8), das an der quantitativen 'Oberfläche' des Satzes deutlich in Erscheinung tritt, charakterisiert u.a. den abgeleitet-symmetrischen gegenüber dem einfach-symmetrischen Satztypus. Der Begriff des 'Ableitens' soll einen Oberbegriff für alle jenen Prozesse darstellen, mit deren Hilfe die metrische Grundformation 1 - s, gegeben in der Gestaltungseinheit der Doppeltaktgruppe, und das einfach-symmetrische Prinzip ihrer Vervielfältigung im musikalischen Satz (1 - s - 1 - s ...) modifiziert, umgekehrt oder gar negiert werden kann.

Während es in den Teilen A (R_{1-2}) des Gloria-Satzes zu einem metrisch spannungsträchtigen Gegenüber von verschränkten und unverschränkten Satzpartikeln kommt, erscheint in den Teilen B die Verschränkung zum Prinzip erhoben, so auch in den Teilen (B) und Ü (T. 57ff.). Es existiert also wiederum ein metrischer Kontrast in der Großform (Gloria KV. 262), dem als Bestandteil der Tektonik große Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zum Teil A liegt in B eine quantitativ vollkommen geradzahlige periodische Struktur vor. Hinsichtlich der formalen Konzeption weist Teil B eine außerordentlich bemerkenswerte 'symmetrische' Struktur auf ($b_1 - b_2 - b_1$). Sie ist in den Notenbeispielen verdeutlicht (II, S. 56 Beisp. 5 und 6): Zwischen die Viertaktgruppen b_1 (T. 28–31; T. 42–45) ist der zehn Takte umfassende Komplex b_2 eingefügt, in dem seinerseits die Viertaktgruppe als symmetrisch gebildete motivisch-thematische Einheit gegeben ist. Eine direkt axialsymmetrische Anlage wird dadurch bedingt, daß bei der den Teil B beschließenden Repetition der Viertaktgruppe b_1 die Doppeltaktgruppen vertauscht sind. Darüberhinaus stellt Mozart zwischen b_2 und b_1 (T. 41/42) eine gleiche motivische Kontrastbildung her wie zwischen b_1 und b_2 (T. 31/32), allerdings in der umgekehrten Reihenfolge: Die fallende diatonische Achtelbewegung (ursprünglich erste Doppeltaktgruppe von b_2) findet ihren melodisch-gestischen Ausgleich in der aufsteigenden Dreiklangsbrechung (ursprünglich zweite Doppeltaktgruppe von b_1, jetzt erste), wobei der melo-

disch gestische mit einem klanglich dynamischen Kontrast gekoppelt ist. Diese axialsymmetrische Kontrastbildung zwischen b_1 und b_2 macht im Gesamtzusammenhang b_2 ein Abweichen von einfacher Viertaktigkeit notwendig (4 + 4 + 2), woraus sich die Zehntaktgruppe erklärt.

So weist der Gloria-Satz sowohl in der Großform wie auch in jedem formalen Partikel eine subtile tektonische Struktur auf, die die Bestandteile des jeweiligen Sinnzusammenhangs in einem logischen Gefüge zu einer Einheit zusammenschließt. In der untersten Ebene, bzw. der kleinsten Dimension des musikalischen Satzes, liegt diese Logik im Prinzip der Symmetrie von melodischen Satzpartikeln.

Mit diesen Partikeln hat es nun in Teil B eine besondere Bewandtnis. Die Doppeltaktgruppenstruktur von Teil B läßt sich in b_2 in eine Kette von sich überlagernden Dreitaktgruppen analytisch auflösen, wie es im Notenbeispiel durch entsprechende Klammersetzung angedeutet wurde. In b_1 lassen sich Dreitaktgruppen nur im Vokalsatz nachvollziehen. Sie gehen dort einher mit Verschränkungen im instrumentalen Bereich. In b_2 wie in b_1 sind die vokalen Dreitaktgruppen jeweils durch einen Takt getrennt. Diese Lücke ist in b_1 durch die sich verschränkenden instrumentalen Doppeltaktgruppen und in b_2 durch die Dreitaktgruppenüberlagerung geschlossen. Das Prinzip der Verschränkung ist in b_2 nicht gegenstandslos, sondern lediglich 'polyphon sublimiert'. Unsere Grundthese, daß Verschränkungen unter der quantitativen Oberfläche numerischer Geradzahligkeit auf eine Inversion des metrischen Pulses hinweisen, findet auch hier Bestätigung. Während die Inversion in a (T. 1-9) im musikalischen Satz (analytisch) auflösbar ist (Viertaktgruppen im Vokalsatz) und in komplexe Kontrastierungsprozesse mit der metrischen Grundform einbezogen erscheint, ist sie nunmehr durchgängig zum Prinzip erhoben. Der artifizielle Prozeß der Inversion, im Prinzip der Verschränkung begründet, steht uns in der vokalen Dreitaktgruppe aus b_2 sehr deutlich vor Augen. Es handelt sich (in ähnlicher Weise wie im periodischen Anschluß a_3/b_1) jeweils um metrische Negation einer Halbschlußbildung, und zwar durch Bildung eines Ganzschlusses im dritten Takt. Die 'asymmetrische' Dreitaktbildung sei der symmetrischen Doppeltaktgruppe gegenübergestellt, wobei allerdings nicht zum Ausdruck gebracht werden soll, daß die Dreitaktgruppe mittels Erweiterung aus der Doppeltaktgruppe auf dieselbe Weise 'abgeleitet' ist wie der sechstaktige Nachsatz von a_2 aus einer Viertaktgruppe[85)].



isoliert l (s) s

im Kontext s l s

l s

Stellt man die Dreitaktgruppe losgelöst aus dem Satzkontext der Zweitaktgruppe gegenüber, so ergibt sich die komplexe metrische (nicht alternierende) Progression l - (s) - s, wobei durch die Klammern die relativierte metrische Wertigkeit des zweiten Taktes angedeutet werden soll, dem - auch durch die immanente Auftaktigkeit bedingt - zuerst ein metrischer Akzent zukommt, der jedoch gegenüber dem metrischen Akzent, der im anschließenden Takt durch die Ganzschlußbildung, kombiniert mit einer rhythmisch-melodischen Ruhepunktbildung, bedingt wird, als ein minderer in Erscheinung tritt. Im Satzkontext ist die Asymmetrie durch Überlappung von Dreitaktgruppen quantitativ aufgehoben bzw. relativiert: metrisch qualitative Konsequenz ist die Inversion des alternierenden Pulses. Der Dreitaktgruppe liegt die metrische Progression s - l zugrunde. Insgesamt ergibt sich in der Zehntaktgruppe b_2 (wie auch in b_1) eine kontinuierliches Alternieren von schweren und leichten Takten, wobei vonseiten der harmonischen Struktur betrachtet, die im wesentlichen einen ganztaktigen harmonischen Rhythmus ausbildet, stets dem dominantischen Akkord ein leichter metrischer Wert zukommt.

Die Gestalt b_2 erscheint in R_1 und R_2 in einer Variante (b_2'), so im Teil (B), T. 57ff. Sie ist im Beisp. 7 wiedergegeben und gleichzeitig der originären Gestalt graphisch-strukturell zugeordnet. Nunmehr kommt es auch im Vokalsatz, der solistisch besetzt ist, zu Überlappungen von Dreitaktgruppen[86]. Auch im Instrumentalsatz zeigt sich eine kontrapunktische Auflockerung und somit eine motivisch-thematischen Verdichtung des Satzes. Sie geht einher - und dies ist von größter Bedeutung - mit einer Verlängerung der Dreitaktgruppe zu einer Viertaktgruppe: die abwärtsgerichtete diatonische Achtelbewegung endet nicht im dritten Takt, sondern wird melodisch in einen vierten ausgedehnt. Der so 'erzeugten' Viertakt-

gruppe liegt die Akkordfolge (auf die D-Tonart des Satzes G-Dur bezogen) T - D - T - D zugrunde (vgl. Violinen T. 57-60). Im vierten Takt beschließt eine 2/4-Pause den 'engen Satz', die somit gleichzeitig die Schlußwirkung der plagalen Kadenz zu bekräftigen scheint. Im Satzkontext wird diese Schlußwirkung hingegen nivelliert: im Instrumentalsatz kommt es zur Überlappung dieser Viertaktgruppen um zwei Takte (Violinen und Oboen). Die Dominante, die in einer Viertaktgruppe (insofern man sie aus dem Satzkontext herausgelöst betrachtet) deutlich als Halbschlußdominante wirksam ist, wird durch die imitatorisch geführte Viertaktgruppe zur 'Spannungsdominante' umfunktioniert, die auf eine Auflösung hinzielt bzw. metrisch einer Auflösung bedarf (T. 60, 62, 64). Erst mit der T kommt es zur Vollendung des metrisch-inhaltlichen Sinnzusammenhangs, gleichzeitig aber zu einer Verschränkung, die sich im polyphon aufgelockerten Satz in Gestalt einer kontrapunktischen Motivüberlagerung konkretisiert. Der Ganzschluß fällt mit dem Phrasenschluß der vokalen Dreitaktgruppen zusammen - und gleichzeitig mit dem Beginn der jeweils überlappend folgenden. Noch deutlicher als in b_2 ist in b_2' das artifizielle Verfahren der Inversion der metrischen Pulses l - s in s - l offenbar, da in einer Ebene des Satzes, in dem aus dem Kontext gelösten, engen Satz in Oboen und Violinen die originäre (normative) Gestalt ausgebildet ist[87]. Der Tonika kommt durch den Phrasenschluß der vokalen Dreitaktgruppen ein besonderer Akzent zu, der somit eine metrisch festigende Funktion wahrnimmt und an der Ausprägung des Pulses s - l maßgeblich teilhat. Auch der Instrumentalbaß wirkt in diesem metrischen Sinne. Betrachtet man allein die sich überlappenden Viertaktgruppen (Oboen und Violinen) so könnte man gar davon sprechen, daß die taktweise einander folgenden bzw. abwechselnden Schlußbildungen in ihrer metrischen Wertigkeit gleich sind, so daß insgesamt eine Passage metrischer Neutralität bzw. Indifferenz bedingt wird. Die Inversion, die in b_2 deutlich ausgeprägt ist, erscheint in b_2' fast schon bis zur Neutralisation jeglicher metrisch abgestuften Wertigkeit in der Folge der Takte ausgeweitet.

Massenkeil würde im Zusammenhang mit einer solchen Satzstruktur von "divergierender Gliederung" sprechen[88]. Dahlhaus empfindet es in Massenkeils "Beschreibungen 'divergierender Gliederungen' als Mangel, daß Massenkeil den Unterschied zwischen schweren und leichten Takten nicht berücksichtigt. Durch den methodischen Verzicht versperrt er sich die Beobachtung, daß bei divergierenden Gliederungen zwar die Anfänge oder die Zäsuren der Stimmen gegeneinander verschoben sind, die 'Taktqualitäten' aber

übereinstimmen können."[89] Ergänzend dazu läßt sich aufgrund unserer analytischen Erfahrung festhalten, daß man von einem im Sinne Massenkeils divergierend gegliederten Satz sehr oft auf komplexe Vorgänge in der Metrik schließen kann, die sich entweder rein qualitativ oder gleichzeitig auch quantitativ konkretisieren.

Auch in Teil Ü, T. 66 ff., weist der Satz eine divergierend gegliederte Struktur auf[90]. Als ein sehr sinnfälliges Moment metrischen Kontrastes bildet sich in $ü_1$, T. 66–69, im Vokalsatz (Sopran und Alt) eine deutlich zäsurierte, symmetrische Viertaktgruppe (II, S. 57, Beisp. 8/9). Der in ihr ausgebildete metrisch alternierende Puls 1 – s – 1 – s kann als im Satz dominierend angesehen werden, obwohl die Violinen entgegengesetzte Akzente mittels auftaktiger Figuren setzen, denen jedoch hauptsächlich eine verkettende Funktion zukommt. Der metrische Übergang T. 65/66 ist 'fließend', da sich ein schwerer und ein leichter Takt gegenüberstehen. Der leichte bildet nunmehr jedoch den ersten Takt einer doppeltaktigen Phrase. Der Übergang ist auch harmonisch greifbar: Während sich von Takt 57–65 bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus kontinuierlich T und D abwechseln (= s – 1), bewahrt T. 66 die Tonika als harmonische Grundlage. Die folgende Dominante (T. 67) tritt wieder als Halbschlußklang in Erscheinung, wobei der Ruhepunkt durch eine Pause markiert wird.

Folgender Verlauf steht uns also in den T. 57–69 vor Augen:

57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
T	D	T	D	T	D	T	D	T	T	D	D	T
s	1	s	1	s	1	s	1	s	1	s	1	s
2(+1)		2(+1)		2(+1)		3			4|2		2	
9												

T. 65 kann wieder als 'Auflösungstakt' betrachtet werden. In ihm wird im Vokalsatz lediglich eine Dreitaktphrase zu Ende geführt. Es kommt zu keiner weiteren Überlagerung. Die offengelassenen Klammern deuten die verschränkten Doppeltaktgruppen bzw. die sich überlagernden Drei- und Viertaktgruppen an. Die Rückkehr zum einfach-symmetrischen Puls, d.h. zur metrischen Progression 1 – s innerhalb unverschränkter oder nicht polyphon verzahnter, geradzahlig proportionierter Taktgruppen vollzieht sich also fast unmerklich.

Der einfach-symmetrische Puls, der sich in $ü_1$ einstellt,und der im bislang (b_2') komplex verzahnten und auf kontinuierlichen, zäsurlosen Fluß angelegten Satz ein Moment der Entspannung bildet, wird jedoch in T. 69 wieder gestört (vgl. $ü_2$, II, S. 57 Beisp. 9). Dort bildet sich im Instrumentalsatz eine Verschränkung, die diesmal vom Vokalbaß innerhalb eines divergierend gegliederten Vokalsatzes mitvollzogen wird. Insgesamt handelt es sich bei $ü_2$ um eine achttaktige Periode, die in einer Viertaktgruppen-Repetition gründet (bei jeweils verschränkten Satzanschlüssen). Mozart greift also dort ein periodisch inhaltliches Gestaltungsprinzip auf, das er schon der Kopfgestalt (a_1) des Gloria-Satzes zugrunde gelegt hatte. Ob diese beiden analog gestalteten achttaktigen Perioden als bewußte Rahmenbildung aufzufassen ist, die auch apperzeptiv in Erscheinung tritt, mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall bilden sich in $ü_2$ wie in a wiederum gegen die Verschränkung versetzte (unverschränkte) Viertaktgruppen im Vokalsatz (Sopran, Alt, Tenor); sie sind im Beispiel angedeutet[91].

Im Verschränkungstakt innerhalb $ü_2$ (T. 73) steht uns im Instrumentalsatz, der die Verschränkungen im Instrumentalen Bereich mitvollzieht, eine weitere Möglichkeit vor Augen, wie der texttragende Vokalsatz das Prinzip der Verschränkung 'verarbeiten' kann: es bildet sich aus textlich-struktureller Sicht betrachtet ein unvollständiger Takt aus. Diese Möglichkeit ist jedoch relativ selten in den Gloria- und Credo-Sätzen anzutreffen. In Spalte 1 des Satzschemas ist sie mit einem Sternchen bezeichnet, während ein periodischer Anschluß im Zusammenhang mit einer divergierend gegliederten Satzstruktur mit zwei Sternchen bezeichnet ist.

Zum Abschluß sei noch ein Blick auf den Mittelteil des Gloria geworfen, der motivisch-thematisch deutlich von den Rahmenteilen abgehoben ist (vgl. II, S. 54 und S. 57, Beisp. 10+11). Gemäß dem in fast allen Gloria-Sätzen der Missae breves obwaltenden Prinzip sind den beiden heterogenen Bestandteilen des Textes, den Relativsätzen "Qui tollis..." bzw. "Qui sedes.." und den daraus formulierten Bitten "miserere.." bzw. "suscipe..", zwei musikalisch heterogene Gestalten zugeordnet. Mit der Reminiszenz an die Passion Christi stellt sich ein ausdrucksvoller, durch harmonische Kolorismen und ein Dominieren des Tongeschlechts Moll geprägter Tonfall ein. Die beiden Gestalten c_1 und c_2 sind Gegenstand variativer Prozesse. Im Zusammenhang mit dem Text "Qui sedes ad dexteram Patris" (T. 113ff.) wird die Gestalt c_1 mit der fanfarenartigen Baßfigur aus $a_{1,2}$ gekoppelt,

wodurch die vollzogene Auferstehung Christi durch jene Musik versinnbildlicht wird, die ursprünglich dem "Gloria in excelsis.." zugeordnet war. Schon im Gloria der Messe KV. 167 stellt Mozart einen ähnlichen Bezug her (vgl. II, S. 13, Beisp. 8).

In der Gestaltenfolge c_1–c_2 stellen sich nun äußerst komplexe harmonische Prozesse dar (vgl. Gegenüberstellung von c_1 und c_2, II, S. 57 Beisp. 10 und 11). Es kommt wieder zur Gegenüberstellung von verschränkten und unverschränkten Taktgruppen, jedoch handelt es sich dabei nur um die äußerliche Komponente tiefergehender Vorgänge, die maßgeblich an der Expressivität der musikalischen Sprache teilhaben.

c_1 bildet instrumental mit Ü einen verschränkten Anschluß. Der Verschränkungstakt ist seinerseits Schlußtakt einer vokalen Phrase. Der erste, eine Doppeltaktgruppe umfassende instrumentalmotivische Bestandteil von c_1, in dem eine fest umrissene, aus heterogenen Partikeln bestehende melodische Geste beschrieben wird, erscheint dreimal[92]. Diese Sechstaktgruppe wird durch eine Viertaktgruppe zu einer zehn Takte umfassenden Periode ergänzt. Gemäß der durch die Verschränkung bedingten metrischen Inversion liegt in der initialen Sechstaktgruppe der metrische Puls s – l – s – l deutlich ausgeprägt vor. Der Vokalsatz setzt mit rhythmisch prägnanten Auftakten nur zu jedem metrisch schweren Takt ein. Die Expressivität dieser isolierten Chorrufe wird durch die zugrunde liegende, ausgesprochen eigentümliche harmonische Struktur immens intensiviert. Den Takten 79 (–80) liegt der auf die Ausgangstonart von c_1 g-moll bezogene $S^{\frac{6}{5}}$-Akkord zugrunde, der allerdings nicht in die Dominante weitergeführt wird. Vielmehr wird G-Dur als zwischendominantischer Klang eingeführt. Dieser (D^7)-Akkord leitet eine harmonische Ausweitung nach c-moll ein. Betrachtet man den Vokalsatz aus dem Satzkontext gelöst, so bildet er eine symmetrische, achttaktige Periode aus, die sich allerdings – was den ersten Halbsatz anbelangt – durch einen inversen metrischen Puls auszeichnet. Im zweiten Halbsatz vollzieht sich ein metrischer Umschwung, der zur Ruhe- bzw. Schwerpunktbildung im vierten Takt (!) führt. In der deutlich ausgeprägten Zäsur – wiederum in Gestalt einer zwei Viertel umfassenden Generalpause – schwingt die Spannung dieses metrischen Prozesses nach.

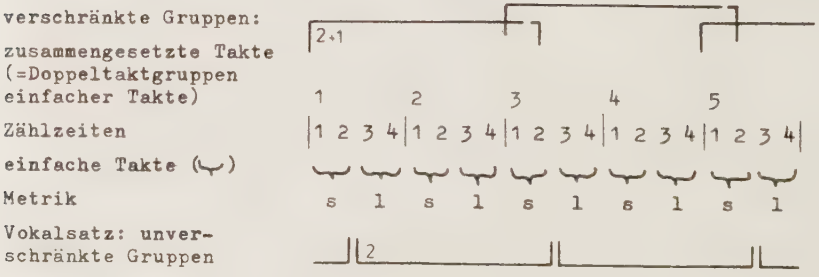
Deutlicher als c_1 ist c_2 (Beisp. 11) aus einer achttaktigen Periode abgeleitet. Sie ist in den Stimmen Sopran, Alt und Baß des Chores deutlich

ausgebildet (T. 88-95). Im ersten Halbsatz bilden sich im zweiten Takt der beiden Doppeltaktgruppen deklamatorische Akzente (im Sinne harmonisch-rhythmischer Ruhepunkte). Es kommt auch von seiten der Harmonik zu Akzentbildungen, indem in den Doppeltaktgruppen insgesamt eine harmonische Progression im Sinne D - t ausgebildet ist, die folgende harmonisch-rhythmische Gestalt hat: | D t D | t D t |. Dieser einfache metrische Puls setzt sich im Nachsatz fort. Im achten Takt setzt wiederum die instrumentale Kopfgestalt aus c_1 unter Bildung einer Verschränkung ein. Diese in einer Ebene des musikalischen Satzes sehr deutlich ausgeprägte einfache Symmetrie erscheint im Kontext jedoch auf besondere Weise relativiert: Die im instrumentalen Bereich verschränkte, achttaktige Periode ist realiter zu einer neuntaktigen erweitert und zwar mit Hilfe eines 'Vorschalttaktes' (T. 87), der jedoch nur unter Vorbehalt diese Bezeichnung und metrische Klassifikation verdient. Im instrumentalen Bereich stellt er eine Variante des zweiten Taktes der ersten Doppeltaktgruppe von c_1 dar, wobei nur Dynamik, Artikulation und Phrasierung modifiziert sind. Diese Modifikationen bedingen jedoch eine deutliche Wandlung des Ausdrucks, der in Relation zum Text "miserere" eine durchaus toposhafte Beziehung hat[93]. Die melodische Figuration der diatonischen Gegenbewegung findet auch in c_2 einen gestischen Ausgleich im folgenden Takt, wodurch wiederum eine Doppeltaktgruppe entsteht. Allerdings findet diesmal nur eine einfache Umkehr von Bewegung und Gegenbewegung statt, so daß insgesamt ein in sich kreisender Bewegungsduktus entsteht. Gewandelt hat sich im Vergleich zu c_1 die metrische Position des besagten Taktes. Er ist nunmehr als schwerer Takt zu klassifizieren und in dieser metrischen Wertigkeit erscheint er auch in der Kopplung mit der einen Takt später einsetzenden achttaktigen Periode im Vokalsatz. Betrachtet man allein den im Beispiel wiedergegebenen Instrumentalsatz, so läßt sich den Doppeltaktgruppen der auf Verschränkung hin konzipierten Achttaktperiode (T. 87ff.) (= 8 (+1)) die metrische Inversion s - 1 konstatieren. Die Grundform und die Inversion des metrischen Pulses sind also wieder im musikalischen Satz artifiziell gekoppelt. Dem musikalischen Satz liegt ein alternierender metrischer Puls zugrunde. Er wird lediglich auf unterschiedliche Weise gegliedert und zu metrisch kontrastierenden, bzw. alternierenden (symmetrischen) Einheiten, den Doppeltaktgruppen zusammengefaßt, und zwar durch jeweils verlagerte, bzw. um einen Takt gegeneinander verschobene motivisch-melodische Konfigurationen.

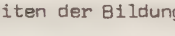
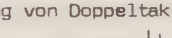
Betrachtet man den Satz im Überblick, so stehen uns eine Fülle verschiedener Möglichkeiten des artifiziellen Umgangs mit den Prinzipien des symmetrischen Satzes vor Augen, die verschiedene Stadien metrischer Anspannung und Entspannung bewirken. All diese Prozesse sind nur dann analytisch nachvollziehbar und in ihrem künstlerischen (gestalterischen) Stellenwert zu erfassen, wenn man die Metrik als ursächliches Ineinandergreifen von Qualität und Quantität begreift. Werfen wir nun noch einen kurzen Blick auf zwei Sätze, denen ebenfalls der abgeleitet-symmetrische Typus zugrunde liegt.

2. Gloria aus KV. 337

Die zentrale thematische Substanz ist in II, S. 60 in Beispielen wiedergegeben. Über den formalen Aufbau des Satzes, dem in der großformalen Struktur eine abgeleitete Rahmenform (als A B A) zugrunde liegt, mag das Satzschema (II, S. 59) Auskunft geben. Die Gestalten seien ihrer Abfolge im Satz nach betrachtet: $\underline{\underline{a_1 - a_2}}$ (Bestandteile des Teils A, T. 1–17 + Verschränkungstakt): Im Instrumentalsatz liegen verschränkte Doppeltaktgruppen vor (2(+1)). Im 'metrischen Rahmen' der zusammengesetzten Taktart (4/4) zeichnen sich im Vokalsatz Taktgruppen (bzw. Halbtaktgruppen) ab, die sich um den Taktstrich gruppieren. Die Textunterlegung gibt deutliche Hinweise auf diese Strukturierung, die uns in analoger Weise auch schon an entsprechender Stelle in KV. 262 begegnete.
Sie läßt sich folgendermaßen skizzieren:



Der erste (einfache) Takt im Vokalsatz läßt sich als 'Vorschalt'-(Halb-) Takt begreifen. Bei einer derartigen vokal-instrumentalen Diskordanz empfiehlt es sich, worauf schon des öfteren hingewiesen wurde, den Takt der zusammengesetzten Taktart als Doppeltaktgruppe, in der sich zwei einfache Takte zusammenschließen, zu begreifen. Der zentrale metrische Puls

(1-s, bzw. s-1) konkretisiert sich dann in Halbtakten (den einfachen Takten). Eine metrische Wertung der ganzen Takte (Doppeltaktgruppen) mag möglich sein, sie ist jedoch nicht direkt greifbar. Auf die zwei Möglichkeiten der Bildung von Doppeltaktgruppen (einfacher Takte) innerhalb einer zusammengesetzten Taktart  bzw.  und auf deren Bedeutung für die Tektonik des Satzes wurde im Zusammenhang mit dem Gloria KV. 262 hingewiesen.

Die Gestaltenfolge a_1-a_2 wird in T. 10-17 auf anderer harmonischer Stufe wiederholt. Zwischen a_2 und der Repetition von a_1 wird ein Takt eingeschaltet (T. 9), der nur als Schlußtakt in Erscheinung tritt (= Auflösungstakt). Es bilden sich lediglich Verkettungsfiguren. Auf diese Weise läßt sich die Asymmetrie der initialen Neuntaktgruppe in der 'Auflösung' einer bislang auf Verschränkung hin konzipierten Struktur erklären.

b_1-b_2 (T. 18ff.)

Dort findet ähnlich wie in Teil B aus KV. 317 eine satztechnisch-metrische Kopplung von sich verschränkenden Doppeltaktgruppen im Instrumentalsatz und sich überlagernden Dreitaktgruppen im solistischen, divergierend gegliederten Vokalsatz statt. In Relation zu a_{1-2} liegt eine größere metrische Grunddimensionalität vor: eine Unterteilung der Takte ist analytisch nicht mehr sinnvoll durchführbar. Die Vergrößerung der metrischen Ereignisdimension zeigt sich an einem langsameren harmonischen Rhythmus (Taktanfangsschlüsse!).

c/b_1

In der aus den Gestalten c und b_1 gebildeten Sechstaktgruppe lassen sich wieder gegeneinander verschobene Taktgruppen im instrumentalen und vokalen Bereich erkennen. Innerhalb des T. 36 kommt es zu einer bemerkenswerten Akzentverschiebung in der Gestalt b_1 und zwar dadurch, daß dem synkopischen 'Sprungansatz' die Dominante zugrunde gelegt ist (F^7, b_1 erscheint in B-Dur), während in T. 18 die Tonika (G-Dur) schon in der ersten Hälfte des Taktes erscheint (im Rahmen der verschränkten Anschlußbildung).

3. Credo aus KV. 258

(Siehe hierzu Bd. II, S. 101ff., Satzschema und Notenbeispiele).

Den Rahmenteilen dieses Satzes liegt eine dualistisch thematische Konzeption zugrunde. Zwei kontrastierende Gestalten wechseln einander in verschiedener Modifikation im Verlauf der Rahmenteile ab.

Die erste (a) basiert auf einer ostinaten, motorischen Figuration in den Violinen und im Instrumentalbaß (vgl. II, S. 104 Beisp. 1-2). Der Vokalbaß vollzieht die melodische Linie dieser Figuration in den Hauptzügen nach. Die Melodiebildung des Chorsoprans ist weitgehend unabhängig vom figurativen Kontinuum. Violinen und Baß sind in den Teilen a (a_{1-6}) stets unisono, d.h. in Oktavparallelen geführt. Durch diese Übertragung des Ostinatos, das seinen entscheidenden Geltungsbereich in der Baßregion des Satzes hat, wo es unter Ausbildung charakteristischer, teilweise sehr weiträumiger und emphatisch tönender Intervalle,als Ausfigurierung des Basses eines homophonen Satzes begriffen werden kann, in die Diskantregion des musikalischen Satzes findet das tradierte Ostinato-Prinzip, das im Messensatz seit den Neapolitanern seinen festen Platz hat, eine höchst eigentümliche Realisierung. Eine derartige Betonung der Baßregion verleiht dem musikalischen Satz ein archaisches Gepräge, indem es an ostinate Baßführung im Generalbaßsatz gemahnt.

Auch in der stereotypen, melodisch floskelhaften Korrespondenz von Baß und Violinen, in dem die zu a kontrastierende Gestalt b begründet ist, tritt ein archaisierendes Element zutage, das auf die überpointierte Darstellung einer charakteristischen Setzweise im Umkreis des Generalbaßsatzes, dem 'Gegeneinander' von Baß und konzertierendem Instrument, abzuheben scheint.

Im Spektrum der anderen Gloria- und Credo-Sätze stellt der vorliegende Satz hinsichtlich dieser motivisch-thematischen Grundkonzeption unzweifelhaft ein Unikum dar. Möglicherweise beabsichtigt Mozart durch diese eigentümliche Motivbildung das im Grunde widersinnige (und für den Satz im Grunde belanglose) 'Mitschleppen' des Generalbasses in der Kirchenmusik durch überpointiertes Hervorkehren von Elementen, die im historisch originären Geltungsbereich des Generalbasses von substantieller Bedeutung für den musikalischen Satz waren, in seiner Absurdität bloßzustellen. So befindet sich Archaisches und Modernes im vorliegenden Satz in einem offenen Widerstreit. Ein modernes Element konkretisiert sich z.B. in der schlichten, kantablen melodischen Linie des Chorsoprans, die in den Teilen a mit dem starr motorischen Verlauf des Ostinatos im selben Tonraum (Violinen) unmittelbar in Kollision gerät. In sinnfälligem Kontrast stehen einander die sprunghafte melodische Gestik des instrumentalen Ostinatos und die fließende Diatonik im Vokalsatz gegenüber.

Zu eigentümlichen Prozessen kommt es ebenfalls in der Ebene der Metrik. Auch dort ließe sich von einem bewußten Gegeneinander von Modernem und Archaischem sprechen. Im Teil a_1, T. 1-14 (vgl. II, S. 104, Beisp. 1_{a-c}) zeichnet sich eine eigentümliche Folge von fünf Dreitaktgruppen ab, wobei sich die erste und zweite sowie die zweite und dritte jeweils zu Einheiten höherer Ordnung (b) korrespondierend zusammenschließen. Im letzten Takt der fünften, alleinstehenden Dreitaktgruppe bildet sich im Instrumentalsatz eine Verschränkung mit der Gestalt b. Diese Untergliederung von a_1 ist mit I, II, s bezeichnet. Die Dreitaktgruppen von I und II unterscheiden sich dadurch, daß sich die von I eher auf Doppeltaktgruppen reduzieren lassen, was schon in der harmonischen Grundstruktur der Sechstaktgruppe offenkundig ist. Abgesehen von Durchgangsklängen liegt ein ganztaktig fortschreitender harmonischer Rhythmus vor: T Tp Tp Sp D D. a_1 erscheint im Satz viermal, wobei es in Relation zu a_1, T. 1-14 jeweils unterschiedlich verkürzt ist.

Es ist nun von größter Bedeutung für die metrische Wertigkeit dieses Taktgruppengefüges, daß bei den Repetitionen von a_1 der Vokalsatz jeweils auf verschiedene Weise periodische Sinneinheiten innerhalb des feststehenden musikalischen Gefüges 'abgreift'. Im Notenbeispiel sind für den Abschnitt I drei verschiedene Vokalsätze einander gegenübergestellt (a-b-c). Während sich I, T. 1ff. aufgrund der Ruhepunktbildungen die komplexe metrische Progression s l s s l s zuordnen läßt, ist die metrische Struktur im Zusammenhang mit den beiden anderen Vokalsätzen, hauptsächlich bedingt durch die unterschiedlichen auftaktigen Akzente, deutlich eine andere.

Nicht überall im Satz ist die metrische Struktur von einer derartigen Komplexität. So scheint in R_1 mit der Gestalt b, die in T. 15ff. als eine auf Verschränkung hin konzipierte Viertaktgruppe in Erscheinung tritt, ein symmetrisch-regulatives Moment im Satz wirksam zu werden, da sich im direkt anschließenden Verlauf (T. 19ff., vgl. II, S. 105 Beisp. 5) im Vokalsatz eine symmetrische achttaktige Periode mit charakteristischen Ruhepunkten abzeichnet. Mittels Verschränkungen kommt es jedoch ständig zu metrisch komplexen Vorgängen, die in den Notenbeispielen durch Klammersetzung angedeutet sind.

C. Der symmetrisch-asymmetrische Typus

Sätze: Credo KV. 140, Credo KV. 192, Gloria KV. 194, Credo KV. 220, Gloria KV. 258, Credo KV. 259, Credo KV. 275, Credo KV. 317.

a. Voraussetzungen

Der symmetrische-asymmetrische Typus tritt nur in Sätzen in Erscheinung, in denen eine zusammengesetzte Taktart, also meist der 4/4-Takt Grundlage der Komposition ist. Es vollziehen sich dort metrische Prozesse, die nur in einer zusammengesetzten Taktart möglich sind.

b. Erscheinungsbild des Satzes

Betrachtet man die Satzschemata der entsprechenden Kompositionen, so tritt das äußerlich quantitative Signum des symmetrisch-asymmetrischen Typus deutlich zutage: Nur selten bilden sich Taktgruppen, die sich an der Zahl zwei und deren Vielfachen orientieren. Binnenschlüsse befinden sich in kleingliedrigem Wechsel mit Anfangsschlüssen. Verschränkungen mit entsprechender vokal-instrumentaler Diskordanz bilden sich sowohl am Taktanfang als auch in der Taktmitte. Im Vergleich zu Sätzen, denen man den einfach-symmetrischen oder den abgeleitet-symmetrischen Typus zuordnen kann, weist die Periodik eine deutlich kleingliedrigere und irregulärere Struktur auf.

In ihrer 'Melodielehre'[94] setzen sich Carl Dahlhaus und Lars Ulrich Abraham mit dem Problem des Irregulären, von der 'Quadratur' abweichenden Periodenbaus bei W. A. Mozart auseinander und zwar in einer Analyse der Arie Nr. 3 "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" aus "Die Zauberflöte". Sie gehen bei ihrer Bewertung der über weite Strecken irregulären, asymmetrischen Satzstruktur von folgender These aus: "Die metrisch-syntaktische 'Quadratur' ist formbildend. Dagegen ist ein irregulärer musikalischer Satzbau, dessen Teile sich aneinanderreihen, statt sich nach dem Korrespondenzprinzip zusammenzuschließen, in geringerem Maße konstitutiv für die Gesamtform. Der Mangel kann durch dichte Motivbeziehungen, die wie ein Netz einen ganzen Satz überziehen, ausgeglichen werden."[95] Eine weitere Möglichkeit des Ausgleichs sehen Abraham und Dahlhaus in der Harmonik, die es der Melodik möglich macht, sich "von der

Schematik der Form, von der Quadratur des Periodenbaus"[96] zu emanzipieren. "Die Melodik kann, ungehindert durch Formzwänge, stets dem Impuls des musikalischen oder musikalisch-dramatischen Augenblicks folgen, ohne daß sie jedoch den festen Halt verliert oder gefährdet, den sie der Harmonik und der Einfachheit des harmonischen Rhythmus verdankt. Die harmonische und harmonisch-rhythmische Simplizität wird durch metrisch-syntaktische Differenzierung vor der Gefahr des Trivialen bewahrt und die Differenzierung durch Simplizität vor der des Rhapsodischen."[97]

Diese Korrelation Metrik/Harmonik mag in der von Abraham und Dahlhaus analysierten Arie aus der "Zauberflöte" gegeben sein. Einer Generalisierung dieser Korrelation müssen wir hingegen widersprechen: In denjenigen Gloria- und Credo-Sätzen, die keine mehr oder weniger einfach-symmetrisch gegliederte periodische Struktur aufweisen, kommt es im Vergleich zu den symmetrisch strukturierten durchweg zu komplexeren harmonischen Prozessen. Die Abweichung bzw. die Entfernung vom Gerüst der Grundfunktionen geschieht in jenen weitschweifender als in diesen. Dies soll jedoch wiederum nicht heißen, daß zwischen harmonischer und metrischer Komplexität eine notwendige und stets anzutreffende Korrelation besteht.

Das Grundproblem bei Abraham/Dahlhaus besteht unserer Ansicht nach darin, daß Motivik und Harmonik losgelöst von der Metrik des musikalischen Satzes betrachtet werden. Motivische und harmonische Vorgänge werden offensichtlich für außerstande erachtet, metrische Vorgänge zu bedingen oder zumindest mit ihnen auf irgend eine Weise zu korrelieren.

Abraham/Dahlhaus definieren den Begriff der musikalischen Metrik allein für die Dimension der Taktgruppe, die 'quadratisch' sein kann - oder auch nicht. Damit verweisen sie indirekt die Metrik in den Bereich äußerlicher Quantität. Metrisch qualitative Ereignisse werden analytisch nicht angesprochen. Damit sind deutliche Bezüge in den metrisch-analytischen Verfahrensweisen zwischen Abraham/Dahlhaus einerseits und Massenkeil andererseits erkennbar. Abraham/Dahlhaus unterscheiden sich jedoch darin von Massenkeil, daß sie auch die harmonische Struktur der Taktgruppen analysieren,und in der Harmonik sehen sie letztlich eine Möglichkeit der Legitimation periodisch-syntaktischer Irregularität. Indem sie es unterlassen, harmonische Prozesse mit metrischen analytisch in Beziehung zu

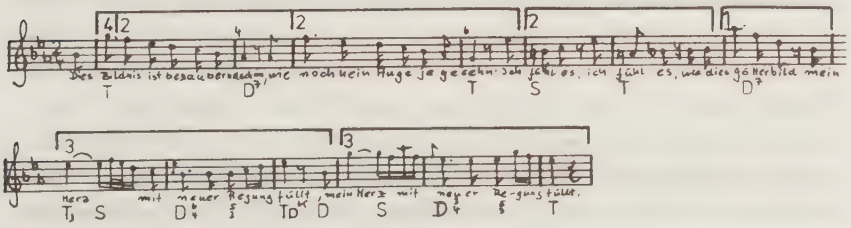
setzen, machen sie sich einer Unterlassung 'schuldig', die Dahlhaus selbst an Massenkeil kritisiert und die er als entscheidenden Mangel von dessen Theorie und von dessen Analyseverfahren erachtet. "Die Theorie der 'metrischen Qualität' beruht auf einer Voraussetzung, die Riemann, obwohl sie von seinen Analysen ablesbar ist, niemals formuliert zu haben scheint: auf der These, daß das Gewicht eines Taktes primär in seiner harmonischen Funktion begründet sei."[98] Ausgehend von dieser Grundposition formuliert Dahlhaus folgende Kritik an Massenkeil: "Läßt man die Korrelation zwischen der harmonischen Funktion und dem Gewicht eines Taktes als 'metrische Norm' gelten, so erscheint Massenkeils Verfahren, die Taktgruppierungen in Mozarts Instrumentalwerken ohne Berücksichtigung der Harmonik zu analysieren, als Konsequenz des Verzichts auf die Unterscheidung von Taktqualitäten. Und umgekehrt: daß Massenkeil außer vom Taktgewicht auch von den harmonischen Funktionen absieht, bestätigt indirekt die von Riemann vorausgesetzte Korrelation."[99] (Neben dieser harmonisch-metrischen Korrelation haben wir - ausgehend von der Theorie des 18. Jahrhunderts - die Möglichkeit einer melodisch-metrischen Korrelation dargelegt, die bei harmonischer Indifferenz metrisch-qualitativ differenzierend bzw. akzentuierend wirken kann.) Eine Analyse, deren Ziel Aussagen über Melodiebildung und Periodenbau eines Musikstückes ist und die es unterläßt, eine Korrelation zwischen Harmonik und Metrik wie auch zwischen Motivik und Metrik zur Kenntnis zu nehmen, ist ebenso problematisch. Abraham/Dahlhaus gehen davon aus, daß sich die Einheit, bzw. die Geschlossenheit einer symmetrisch gebauten Taktgruppe (also etwa einer aus zwei Doppeltaktgruppen gebildeten Viertaktgruppe) aus der Korrespondenz ihrer Teile, die nur als eine motivisch-melodische verstanden werden kann, ergibt (z.B. T. 3-6 der Arie). Der Eindruck, daß die originären, also nicht aus symmetrischen Gebilden abgeleiteten Dreitaktphrasen (T. 9-11 und T. 12-14) in sich beruhten, sei primär in der Harmonik begründet[100].

Ohne das Korrespondenzprinzip anzweifeln zu wollen, haben Harmonik und Motivik auch dadurch an der inneren Geschlossenheit von symmetrischen Taktgruppen Anteil, daß sie - wie auch immer miteinander im Satz verbunden - eine metrisch qualitative Struktur ausbilden, wobei sich im Idealfalle quantitative und qualitative Gleichförmigkeit durchdringen oder besser: gegenseitig bedingen. Der musikalische Satz ist geprägt durch die 'Tendenz', einen gleichförmigen metrischen Impuls (Progession) zu bewahren. In diesem 'Trägheitsmoment', das sich in (usueller) Tanz-

musik ganz und gar behauptet, ist jener Spannungshorizont begründet, vor dem asymmetrische Taktgruppen, seien sie originär oder abgeleitet, in ihrer musikalischen Wirkung als Momente der Spannung hervortreten.

Im Verständnis von Abraham/Dahlhaus wird die Möglichkeit der 'Emanzipation' der asymmetrischen Taktgruppen gegenüber symmetrischen dadurch zur Wirklichkeit, daß sie als in sich beruhende periodische Sinngebilde in Erscheinung treten können. Dieser Prozeß ist eher ein geistig-theoretischer, von dem es fraglich ist, ob und wie er in der Apperzeption offenbar wird. Darüberhinaus besteht die Möglichkeit, daß sich auch innerhalb einer scheinbar einfach-symmetrischen Viertaktgruppe 'Emanzipationsprozesse' (insofern man diesen Begriff anwenden mag) abspielen können, die allerdings nur in Relation zu einer metrischen Qualität erkennbar sind (KV. 257!). Wendet man den Maßstab des 'Trivialen' im Sinne von Abraham/Dahlhaus auf die Sätze im einfach-symmetrischen Typus bei Mozart an, so kann es mit deren Qualität nicht weit her sein, da sich, insofern man nicht von jener komplexen harmonisch-metrischen und motivisch-metrischen Korrelation ausgeht, wie sie analytisch nachzuvollziehen versucht wurde, - oberflächlich betrachtet - allzuoft harmonische und metrische Simplizität paaren. Auch wo periodische Komplexität scheinbar überwiegt wie in der vorliegenden Arie, läßt sie sich erst unter Einbezug der metrischen Qualität in ihrer metrischen Funktion und in ihrer apperzeptiven Wirkung beschreiben.

Der 'Impuls des Augenblicks', von dem Abraham/Dahlhaus sprechen, stellt sich eben als Moment der Spannung vor einem existenten metrischen Spannungshorizont dar. Er wird in den ersten vier Takten der vokalen Zeile dargestellt:



Dort bilden sich an den entsprechenden periodischen Stellen deutliche Ruhepunkte. In der folgenden Doppeltaktgruppe, durch die äußerlich quanti-

tativ betrachtet der quadratischen Struktur der Viertaktgruppe ein weiteres geradzahliges Glied ('quadratisch') angefügt wird, kommt es zu einem ersten Differenzierungsprozeß, bzw. zu einem ersten Moment der Spannung, auf den Abraham/Dahlhaus bezeichnenderweise nicht eingehen: der gleichförmige Puls, der in der Viertaktgruppe 'exponiert' wurde, wird dadurch differenziert bzw. abgeschwächt, daß er sich nicht mehr im zweiten Takt der Doppeltaktgruppe melodisch-rhythmisch ausprägt. Vielmehr bildet sich in beiden Takten eine Zäsur (Ruhepunkt). Sie werden lediglich durch die ganztaktig fortschreitende harmonische Progression S - T im Sinne eines plagalen Schlusses in ihrer metrischen Wertigkeit etwas unterschieden. In dieser metrischen Spannung, die sich unter der Oberfläche qualitativer Gleichförmigkeit bildet, scheint sich jene emotionale Spannung metrisch zu entäußern, die Tamino, angeregt durch die Betrachtung des Bildes, mit den Worten "Ich fühl es" ausdrückt.

Abraham/Dahlhaus werten den anschließenden Takt (T. 9) als metrisch alleinstehend. Betrachtet man die Akkordfortschreitung in T. 9-10: D^7-T, und läßt man den übrigen musikalischen Satz einmal außer acht, so steht uns eine 'vollendete' achttaktige Periode vor Augen (mit der 'gängigen' harmonischen Struktur T 3 4 5 6 7 8 9 10 T D D T S T D T). Statt eines Ruhepunktes entwickelt sich in T. 10 ein neuer melodischer Verlauf. Man könnte diesen periodischen Anschluß als Pseudoverschränkung bezeichnen. Diese komplexe metrische Bildung wird dadurch kompositions-technisch in die Wege geleitet, daß der Ruhepunkt einen Takt vorverlagert wird und zwar nach Takt neun. Diese Zäsur an metrisch paradoxer Stelle, die durch einen intensiven melodisch deklamatorischen Akzent bekräftigt ist, greift jenen Zustand metrischer Spannung auf, der in der Doppeltaktgruppe 7/8 entwickelt wurde (taktweise fortschreitende Zäsurbildung) und potenziert ihn. Eine weitere Ruhepunktbildung im (fiktiven) Schlußtakt der (fiktiven) achttaktigen Periode würde ein brüchiges Gebilde entstehen lassen, das im nachhinein die Spannungsbildungen ihrer Wirkung berauben würde oder sie aber trivial erscheinen ließe. So findet die ab T. 6 in Form einer Verlaufskurve entwickelte Spannung, die sich (zusammen mit den übrigen Komponenten des Satzes) als musikalischer Ausdruck der emotionalen Spannung der agierenden Person begreifen läßt, erst in jener 'verschränkt' einsetzenden neuen melodischen Phrase ihre Lösung. In ihr liegt nun ein schnellerer harmonischer Rhythmus als im vorangegangenen Verlauf vor.

Dem halbtaktigen Taktwechsel kann die auch halbtaktig fortschreitende metrisch alternierende Progression s - l - s - l ... zugeordnet werden[101]. Die Inversion des Pulses ist im pseudo-verschränkten Anschluß begründet. Im Vergleich zu T. 3ff., dem die ganztaktig wechselnde Folge l - s zuzuordnen ist, liegt eine Verkleinerung der metrischen Ereigniseinheit sowie eine Umkehr des Pulses vor. Dieser 'Umschlag' ergibt sich quasi als Folge des Spannungsprozesses in T. 7-9. Es stellt sich in T. 10 zwar ein gleichförmig alternierender Puls ein, in Relation zum initialen Puls ist es jedoch (qualitativ und quantitativ!) ein neuer, entsprechend der 'neuen Regung', von der im Text die Rede ist.

Im "Gleichmaß des harmonischen Rhythmus" (T. 1-9 halbe Noten, Takt 10-21 Viertelnoten, Takt 22-25 halbe Noten) sehen Abraham/Dahlhaus dasjenige Moment, daß "Kontinuität und den Widerpart zur Unregelmäßigkeit der Syntax bildet."[102] Indem sie jedoch von der harmonisch-metrischen Korrelation absehen, bleiben ihrer Analyse wesentlich Züge der Komposition verschlossen. So stellt sich ab T. 16 wieder einfache Symmetrie, also eine 'quadratische' Satzstruktur ein, wobei, was für den größeren Zusammenhang sehr wichtig ist (tektonische Komponente der Metrik), zuerst der halbtaktig wechselnde harmonische Rhythmus beibehalten wird, bevor sich wieder der initiale Rhythmus einstellt.

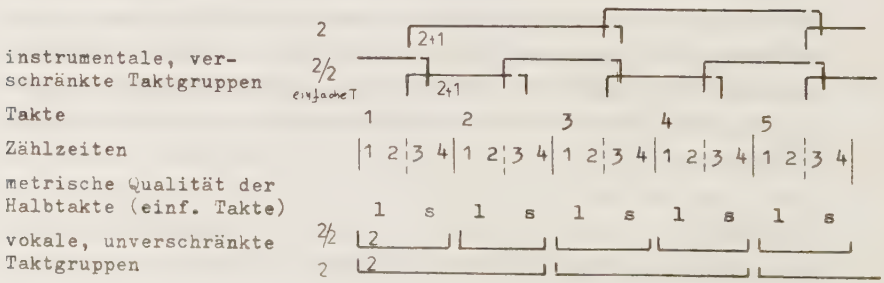
Daß es Zusammenhänge zwischen einer asymmetrischen Struktur der Periodik einerseits und Harmonik und Motivik andererseits gibt, sei unbestritten. An der Analyse des Credo-Satzes aus KV. 317, bei der das Hauptaugenmerk auf motivischen Prozessen lag, wurde dies deutlich. Der Zusammenhang läßt sich jedoch nur über den analytischen Nachvollzug der harmonisch-metrischen und der melodisch-metrischen Korrelation erschließen. Das Absehen von der metrischen Qualität hat in diesem Zusammenhang wie überhaupt nur einen begrenzten Erkenntniswert, wenn es den Sachverhalt nicht gar verfälscht.

Kurzgliedrige metrische Kontrastbildungen, ein- bzw. übergeleitet von verschiedenartigen metrischen 'Spannungsimpulsen', kennzeichnen auch den symmetrisch-asymmetrischen Satztyp, den wir an den Gloria- und Credo-Sätzen Mozarts beschreiben wollen. Schon im abgeleitet-symmetrischen Typus kam es zu metrischen Kontrastbildungen. Entscheidendes Moment im symmetrisch-asymmetrischen Typus ist gerade die Kleingliedrigkeit des Wechsels, wobei sich an den 'Übergangsstellen' komplexe asymmetrische Taktgruppen bilden.

Kaum hat sich der metrische Duktus des musikalischen Satzes auf einen gleichförmigen Puls 'eingependelt', kommt es zur Bildung einer Komplikation. Metrische Spannung und Entspannung befinden sich in kurzgliedrigem, fluktuativem Wechsel.

Der einfach-symmetrische Puls stellt sich innerhalb der zusammengesetzten Taktart (bei entsprechenden melodisch-rhythmischen und harmonisch-rhythmischen Verhältnissen) innerhalb eines Taktes, also in der Folge zweier Halbtakte dar. Der 'enge Satz' kann sich, worauf schon hingewiesen wurde, bei einer zusammengesetzten Taktart als Grundlage des Satzes innerhalb einer Doppeltaktgruppe konkretisieren und zwar auch bei rascherem Tempo. Der Binnenschluß im zweiten Takt gibt einen Hinweis auf das Vorliegen einer immanenten Vierhalbtaktgruppe (|T D|D T| = |1 s|1 s|). Unter Wahrung des Prinzips einfacher Symmetrie kann diese Doppeltakt- bzw. Vierhalbtaktgruppe um zwei Viertel im Takt verlagert werden (z.B. |T D|D T| → T|D D|T). Diese Verlagerung einer symmetrischen Einheit kann im vokal-instrumentalen Konnex mit instrumentalen Verschränkungsbildungen gekoppelt sein, so daß aus dieser Perspektive des musikalischen Satzes betrachtet eine Inversion des metrischen Pulses vorliegen kann. An den Takten 1-8 des Gloria aus KV. 337 stellten wir diese Möglichkeit im Zusammenhang mit dem abgeleitet-symmetrischen Typus dar.

Auch (instrumentale) verschränkte Taktgruppen können im Takt verlagert sein, d.h. jeweils in der Taktmitte beginnen, wobei sich im Vokalsatz einfache und im zusammengesetzten Takt abtaktig ansetzende Halbtaktgruppen ausbilden können:

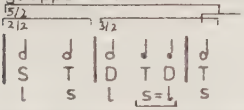


Es steht uns also hier eine neue Möglichkeit abgeleiteter Symmetrie vor Augen. Einfach-symmetrische Gruppenbildungen, mit Einschränkungen auch abgeleitet-symmetrische Gruppenbildungen mit entsprechender vokal-instrumentaler Diskordanz haben in Sätzen des symmetrisch-asymmetrischen Typus

eher eine 'Inselfunktion', indem sie Pole bzw. kurze Phasen metrischer Ruhe darstellen.

Alle jene Möglichkeiten (bzw. Techniken) metrischer Komplikation, die wir bislang an den Sätzen des einfach-symmetrischen und abgeleitet-symmetrischen Typus nachvollzogen, sind auch in letzterem Typus möglich, wobei sie dort in kürzeren Abständen auftreten, während Komplikationen, die zu asymmetrischen (d.h. numerisch ungeradzahligen) Taktgruppen führen, im einfach symmetrischen Typus z.B. bevorzugt an tektonischen Schaltstellen auftreten.

Eine zentrale Möglichkeit metrischer Komplikation innerhalb des symmetrisch-asymmetrischen Typus, die bewußt gegen die weiträumige Dominanz eines wie auch immer im Satz gelagerten gleichförmigen Pulses wirkt und die zu komplexen symmetrischen Taktgruppen führt, ist die Negation eines aufgrund einer 'symmetrischen Vorgabe' zu erwartenden Binnen- oder auch Taktanfangsschlusses mittels eines aus dem gegebenen harmonischen Rhythmus ausbrechenden dominantischen Akkordes. Statt einer Vierhalbtaktgruppe entsteht dann eine z.B. Fünfhalbtaktgruppe:



Meist bildet sich, wie es in der Skizze angedeutet wurde, im fünften Halbtakt eine (instrumentale) Verschränkung. Vonseiten der metrischen Qualität betrachtet, wird der schwere vierte Halbtakt zu einem leichten umgewandelt, wodurch ein äußerst intensiver Spannungsimpuls vermittelt wird.

Wenden wir uns nun einem Credo-Satz zu, in dem der Typus symmetrisch-asymmetrisch verwirklicht ist.

c. Analyse: Credo der Messe KV. 220

(Vgl. hierzu Bd. II, S. 89ff., Satzschema und Notenbeispiele.)
Die Rahmenteile sind von einem instrumentalen Ostinato durchdrungen. Innerhalb der fast kontinuierlich den Satz durchströmenden 16tel-Kette zeichnen sich jedoch konkrete motivische Gebilde ab. Sie sind in der Doppeltaktgruppe a innerhalb einer (im weitesten Sinne) thematischen Einheit zusammengefaßt, die in den T. 1-2 in Gestalt eines kurzen instrumentalen Vorspiels exponiert wird (vgl. II, S. 91, Beisp. 1). Inner-

halb von a zeichnen sich zwei motivische Komponenten ab. a_1 gründet in einer motorischen Tonrepetition mit ausgesprochen 'rauschendem' Charakter, die von Rückpendelbewegungen durchbrochen ist. a_2 tritt a_1 sinnfällig kontrastierend gegenüber. Es bildet sich eine intervallisch weiträumig ausgreifende melodische Linie, die selbst wieder aus kontrastierenden und auf einen melodisch-gestischen Ausgleich zielenden Komponenten besteht: einem melodischen Aufstieg in Gestalt einer Dreiklangsbrechung tritt eine diatonische Abwärtsbewegung gegenüber. a_1 und a_2 werden losgelöst aus dem in a gegebenen motivisch-thematischen Zusammenhang in Fortspinnungsprozesse einbezogen (vgl. II, S. 92 Beisp. 5 und 6).

Die elementare, impulsive Kraft, die a und nahezu den gesamten Verlauf der Rahmenteile durchströmt, wird nicht auch zuletzt wieder dadurch geprägt, daß einfachste melodische und rhythmische Gestalten zur Darstellung kommen, die lediglich durch die Art ihrer Verbindung untereinander und durch ihre Integration in einen ostinat-motorischen und melodisch-gestischen Zusammenhang ihren artifiziellen Charakter erhalten.

a ist darüber hinaus in subtile metrische Prozesse bzw. Spannungsbildungen einbezogen, die - oberflächlich beschrieben - in einer ständigen Verlagerung der Gestalt im 4/4-Takt begründet sind. Im vokal-instrumentalen Satzkonnex treten im Verlauf der Rahmenteile nur wenige Ruhepunktbildungen in Erscheinung. Ruhepunkte, die sich im Vokalsatz notwendigerweise ergeben, sind instrumental meist durch Verschränkungen aufgehoben und metrisch nivelliert. So kommt der kontinuierliche (motorische) Fluß des instrumentalen Ostinatos auf einer metrischen Grundlage zur Darstellung, die ebenfalls von einem kontinuierlichen, d.h. weitgehend zäsurlosen Fluß getragen ist, wobei es teilweise zu komplexen metrisch qualitativ-quantitativen Erscheinungen kommt. Eine derartige Verbindung einer motorisch-ostinaten Linie im Instrumentalsatz und einer entsprechenden metrischen Grundstruktur liegt z.B. auch in den Credo-Sätzen der Messen KV. 140, KV. 259 und KV. 317 vor. Stets verbinden sich diese beiden Komponenten zu einer musikalischen 'Gesamtwirkung', die sich durch eine impulsiv vorwärtsdrängende Kraft auszeichnet. Retardierende Momente in Gestalt einer korrespondierenden und somit auf einen inhaltlichen Rückbezug angelegten Folge von symmetrischen Gliedern, die charakteristisch für den symmetrischen Satz sind, treten selten auf.

Das sich im symmetrischen Satz konkretisierende Prinzip der Korrespondenz ist, wie an den entsprechenden Sätzen zu beobachten war, mit einer auf Kontrast von Heterogenem gründenden motivisch-thematischen Konzeption des Satzes (im instrumentalen Bereich) verknüpft. Die asymmetrische Satzstruktur paart sich in den genannten Sätzen (logischerweise) mit einer fehlenden motivisch-thematisch kontrastierenden Begründung des Satzes[103]. Daraus mag deutlich werden, daß - worauf auch Abraham/Dahlhaus hinwiesen - zwischen der zugrunde liegenden Motivik und der periodischen Struktur eines Satzes eine ursächliche Beziehung existiert, jedoch nicht in dem Sinne, daß eine bestimmte motivisch-thematische 'Situation' das Walten eines metrischen Ordnungsprinzips aufheben oder substituieren könnte. Was vonseiten der Motivik beeinflußt wird, ist lediglich die Art und Weise, wie das Prinzip im musikalischen Satz in Erscheinung tritt. Weiterhin mag die Notwendigkeit deutlich werden, die Analyse der Metrik nicht nur harmonisch, sondern umfassender zu fundieren.

Wenden wir uns nun den komplexen metrischen Prozessen im vorliegenden Credo-Satz zu. Die Gestalt a (T. 1-2, vgl. Beisp. 1) steht uns als eine auf Verschränkung hin konzipierte instrumentale Doppeltaktgruppe (bzw. Vierhalbtaktgruppe) vor Augen. Mit ihrer verschränkt anschließenden Repetition setzt der Vokalsatz ein (T. 3, Beisp. 2). Den vier Halbtakten läßt sich der metrisch inverse Puls s - l - s - l zuordnen. Allerdings ergibt sich die metrische Wertigkeit der Halbtakte des ersten Taktes von a (s - l) erst nach der Verschränkung (T. 2/3), da die Halbtaktfolge, denen die harmonische Progression T - S zugrunde liegt, in T. 1 auch im Sinne der metrischen Progression l - s interpretiert werden könnte, wonach eine zweite Doppelhalbtaktgruppe vorstellbar wäre, die eine insgesamt unverschränkt-symmetrische Doppeltaktgruppe vollenden würde bzw. könnte.

Dadurch, daß der Vokalsatz in T. 3 in motivisch-struktureller Konkordanz mit dem Instrumentalsatz einsetzt und somit auf einem schweren metrischen Wert beginnt, kommt es notwendigerweise zur Bildung einer komplexen Taktgruppe. Faßt man die metrische Struktur ganztaktig auf, so läßt sich vokal eine Dreitaktgruppe (T. 3-6) nachvollziehen. Eine halbtaktige Betrachtungsweise, die für die gesamten folgenden analytischen Darstellungen beibehalten werden soll, gibt einen tieferen Einblick in die metrischen Vorgänge[104]. Im ersten Halbtakt von T. 5 (Beisp. 2) kommt es zu der

entscheidenden Komplikation: Gemäß der bislang sich verschränkenden Taktgruppenfolge (a) bildet sich am Taktanfang (1. Viertel) ein Ganzschluß in der Grundtonart. Im Instrumentalpart deutet sich eine neuerliche (oktavversetzte) Repetition von a an. Der motivische Verlauf von a kommt jedoch über den Ansatz nicht hinaus. Vielmehr wird die Tonrepetitionsfigur auf anderer harmonischer Stufe, und zwar in intervallischen Bestandteilen des D^7_5-Akkordes fortschreitend wiederholt, der sich dort überraschenderweise auf dem zweiten Viertel einstellt. Damit wird einmal der bislang obwaltende, halbtaktig fortschreitende harmonische Rhythmus durchbrochen. Zum anderen wird durch den exponierten harmonischen Spannungsimpuls der Doppeldominante ein metrischer Spannungsimpuls bewirkt, und zwar indem der erste Halbtakt von T. 5 als ein metrisch schwerer (auf dem zweiten Viertel) negiert bzw. in einen leichten umgewandelt wird. Die Lösung dieser dominantischen Spannung erfolgt im zweiten Halbtakt von T. 5, der somit als metrisch schwerer erscheint. Daselbst erfolgt einerseits eine deutlich ausgeprägte Ruhepunktbildung (Zäsur durch Viertelpause markiert) im Vokalsatz, einhergehend mit einem verschränkt beginnenden 'Neuansatz' der Gestalt a im Instrumentalsatz, die nunmehr um zwei Viertel im Takt verschoben erscheint. Zum anderen stellt sich mit a wieder der originäre, halbtaktig fortschreitende harmonische Rhythmus ein.

Innerhalb von T. 5 kommt es also zur metrischen Diskordanz zwischen vokaler und instrumentaler Sphäre: Der periodische Neuansatz des vokalen Bereichs erfolgt erst - und zwar synkopisch versetzt - im ersten Halbtakt von T. 6. Die metrische Konfliktbildung in T. 5, die letztlich auf die Motivverlagerung im Takt abzielt, und die pragmatisch-kompositions-technisch betrachtet auch zur 'Verarbeitung' des Verschränkungsprinzips im instrumental-vokalen Konnex notwendig bzw. unumgänglich ist, bedingt metrisch-qualitativ eine Umkehrung des metrischen Pulses in den Halbtakten innerhalb des 4/4-Taktes ($|s - l| \longrightarrow |l - s|$). So setzt der Vokalsatz in T. 6 auf einem metrisch leichten Halbtakt ein - metrisch kongruent mit dem zweiten (leichten) Takt der instrumentalen Gestalt a. Im musikalischen Satz überlagern sich um zwei Viertel gegeneinander verschoben zwei divergierende metrische Bedeutungsebenen (Beisp. 3), in denen ein metrisch alternierender Puls auf jeweils verschiedene Weise mittels eines melodisch-thematischen Sinnzusammenhangs abgegriffen bzw. gruppiert wird. Die Grundform des metrischen Pulses (l-s) ist somit mit seiner Inversion (s-l) auf komplexe Weise im musikalischen Satz gekoppelt.

Charakteristisch für den symmetrisch-asymmetrischen Satztyp ist nun, daß dieser metrisch diskordante Zustand, den wir schon an Sätzen des abgeleitet-symmetrischen Typus nachvollzogen und der dort teilweise über größere musikalisch-periodische Verläufe existent blieb, sich in dieser Art, d.h. in dieser metrischen Relation zum zusammengesetzten Takt nicht lange im Satz erhält. Der neuerliche metrische Umschwung, der sich in der zweiten Hälfte von T. 7 vollzieht, läßt sich besonders sinnfällig am Vokalsatz demonstrieren. Dort bildet sich zunächst (ab T. 6, erster Halbtakt) eine einfach symmetrische Vierhalbtaktgruppe. Der schwere Schlußhalbtakt (T. 7, zweite Hälfte), wo sich ein Ganzschluß in der Dominanttonart bildet, wird analog T. 5, erste Hälfte, durch einen neuerlichen dominantischen Klang auf dem zweiten Viertel (4. Viertel des Taktes) in seiner metrischen Wertigkeit umgekehrt bzw. negiert. Diese Situation wurde auf S.277 theoretisch-abstrakt skizziert. Die Folge l - s ist in den Takten 6 und 7 zunächst deutlich ausgebildet und durch das synkopisch-auftaktige Gefälle zur zweiten Takthälfte (d.h. zum zweiten Halbtakt) zusätzlich betont. Nach dieser Akzentsetzung wirkt die Komplikation in der zweiten Takthälfte von T. 7 umso intensiver. In T. 8 stellt sich hinsichtlich des Einsatzes der Gestalt a (erste Takthälfte) wieder die originäre bzw. anfängliche Situation ein. Die Gestalt a erscheint jedoch nur andeutungsweise. In der anschließenden Solo-Gruppe,die im Satzschema mit b bezeichnet ist (vgl. II, S. 93 Beisp. 8), erklingt noch zweimal das Kopfmotiv von a. Danach wird das instrumentale Ostinato für drei Takte aus dem Satz 'gedrängt'. Die Zäsur im vokalen Bereich (T. 8) ist durch einen auftaktigen Einsatz des Solo-Soprans überbrückt.

Insgesamt liegt im vokalen Bereich eine asymmetrische Fünfhalbtaktgruppe vor, ebenso im instrumental-motivischen Bereich (=5/2 (+1)). Die 'Lücke' zwischen dem eigentlichen Motivende von a in der ersten Hälfte von T. 7 und dem Neuansatz wird durch eine Figur überbrückt, die mit y bezeichnet wurde. Die erste Überbrückungsfigur (T. 5, erste Hälfte), die aus der ersten motivischen Komponente von a ableitbar ist, wurde mit x bezeichnet. Es ist nun wieder sehr bezeichnend für die außerordentliche horizontale Dichte des Mozartschen Satzes, daß diese beiden Figuren in eigenständige Verarbeitungsprozesse einbezogen werden, indem sie mittels Fortspinnung im Satz über eine kürzere Strecke weitergetragen werden (vgl. Satzschema B_2).

Auf eine durch die harmonisch-metrische Verlagerung der Gestalt a in T. 5 und durch die entsprechende Verlagerung des vokalen periodischen Neubeginns bewirkte besonders harmonisch-strukturelle Situation sei noch hingewiesen: Der instrumentale Sinnzusammenhang a erscheint insgesamt in der Dominanttonart. Der vokale Periodenbeginn bekräftigt hingegen den Eindruck, daß es sich bislang lediglich um eine harmonische Ausweichung handelt, da er, entsprechend T. 3, erste Hälfte, in der Tonika C-Dur erfolgt. Die Möglichkeit einer solchen motivischen Diskordanz ist in der harmonischen Struktur des ersten Taktes von a begründet: T - S in G-Dur entspricht der Progression D - T in C-Dur.

a erscheint in der harmonisch-metrischen Position von T. 5 noch einmal am Ende des Satzes (vgl. II, S. 91 Beisp. 4 in Relation zu Beisp. 3). Dort vollzieht sich nun ein im Kontext des Satzes höchst bemerkenswerter Prozeß. In T. 66 vollendet sich die schon in T. 7 intendierte, dann jedoch negierte Vierhalbtaktgruppen-Symmetrie (im Vokalsatz); es bildet sich ein Ruhepunkt (mit Ganzschluß) im vierten Halbtakt T. 66). Dieser symmetrisch gebauten Doppeltaktgruppe fügt sich nun eine zweite - im weitesten Sinne korrespondierend - an (T. 67-68). Dieser Vierhalbtaktgruppe liegt in sehr deutlicher harmonischer Ausprägung die einfache metrische Progression l - s - l - s zugrunde. Die metrische Ruhe, die sich in dieser, an den Halbtakten gemessenen, vollen achttaktigen Periode einstellt, und die mit dem Verschwinden des instrumentalen Ostinatos im zweiten Halbsatz gekoppelt ist, weist einen eindeutigen textlichen Bezug auf, indem sie sich musikalisch-inhaltlich auf jene 'Ruhe' zu beziehen scheint, die im Wort "mortuorum" als mittelbarer Inhalt gegeben ist. Der musikalische Duktus gibt sein stetes Vorwärtsdrängen auf und fügt sich, gleichwohl nach komplexem periodischen Ansatz, in einfache Symmetrie, die im übrigen Verlauf des Satzes Gegenstand komplexer Negationsprozesse ist. So kommt also auch im vorliegenden Satz der im Grunde modell- bzw. toposhafte Ausdruck des 'mortuorum' auf höchst subtile und eigenwillige Weise zur Darstellung.

Ein Blick sei noch auf die unmittelbar vorangehende Passage und die sich dort vollziehenden metrischen Prozesse und Spannungsbildungen geworfen (vgl. II, S. 92 Beisp. 5 und 6). Dort gruppieren sich zunächst Halbtaktgruppen um den Taktstrich: in T. 58 und 59 bilden sich deutliche Schlüsse in der ersten Hälfte des zusammengesetzten Taktes[105]. Dieser gleichförmige metrische Puls erhält sich jedoch nur über zwei Takte (vier Halbtakte) im Satz. In T. 60 kommt es zu einer metrischen Spannungsbildung

und zu einer Umgruppierung der leichten und schweren Halbtakte innerhalb des zusammengesetzten Taktes, die sich daran zeigt, daß sich nunmehr Binnenzäsuren (zweite Takthälfte) ausbilden[106]. Im musikalischen Verlauf T. 57–64 zeichnet sich also äußerlich-quantitativ betrachtet eine achttaktige Periode ab, deren Halbsatzstruktur dadurch markiert ist, daß im ersten Halbsatz das Motiv a_1, im zweiten das Motiv a_2 in einen sequenzierenden Fortspinnungsprozeß einbezogen wird. Im Inneren, d.h. in der Ebene metrischer Qualität, wie sie sich in der Folge der Halbtakte artikuliert, bilden sich jedoch komplexe Spannungsprozesse. Kaum hat sich der metrische Duktus auf einen gleichförmig alternierenden Puls eingependelt, tritt eine Spannungsbildung in Erscheinung. In T. 63, am Ende der 'achttaktigen Periode', setzt im zweiten Halbtakt die instrumentale Gestalt a verschränkt ein. Damit kommt es im Satz wieder zur inneren Durchdringung von l – s und s – l, die in verschiedenen Ebenen des Satzes mittels motivisch-melodischer Zusammenhänge im vokal-instrumentalen Konnex in dieser heterogenen Abfolge gruppiert sind. Man könnte diese Art der Überlagerung, die, wie wir nachgewiesen haben, als metrisch-satztechnische Verfahrensweise, d.h. als Möglichkeit der artifiziellen Differenzierung des einfach symmetrischen Pulses bei zusammengesetzter Taktart als Grundlage der Komposition eine entscheidende Rolle spielt, als 'metrische Verkettung' bezeichnen. Sie bewirkt jedoch keine Negation der metrischen Alternation, so wie ein Verkettungsmotiv nicht den schweren Charakter eines periodischen Schlußtaktes aufhebt oder umkehrt.

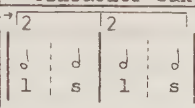
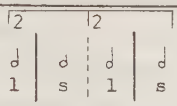
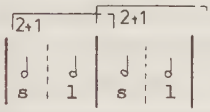
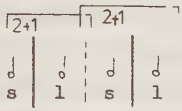
Was die metrische Situation in den Solo-Gruppen b, c und c' anbelangt, so lassen sich auch dort Verlagerungen von Schlußbildungen im 4/4-Takt sowie metrische Umgruppierungen im Sinn|l – s| nach |s – l|konstatieren. c erscheint als c' in B_2 insgesamt um zwei Viertel im Takt verschoben, wobei es jedoch in der Satzstruktur modifiziert und insgesamt erweitert wird (vgl. II, S. 92 Beisp. 9 und 10). In c, T. 16ff., vollzieht sich der Umschwung Anfangsschluß-Binnenschluß, bzw. die Umgruppierung der metrischen Wertigkeit der Halbtakte in der zusammengesetzten Taktart in T. 18, gekoppelt mit Chromatik in der melodischen Linie. Das Besondere ist hier darin zu sehen, daß sich der metrische Prozeß in einem polyphon aufgefächerten Satz vollzieht, wobei es in den Solo-Stimmen und im Sopran zu einer relativ weiträumigen Verzahnung bzw. Überlappung metrisch heterogener Gruppenbildung kommt.

Auch in b (Beisp. 8) kommt ein besonderes metrisches Moment zum Tragen. Am Beginn der Passage, T. 8, 3. Viertel bis T. 9, kommt es dadurch zu einer im bisherigen Verlauf extraordinär und metrisch kontrastierend erscheinenden Bildung, daß sich der harmonische Rhythmus auf die Viertelnote stützt. Möglicherweise könnte man demzufolge hier von einer in Vierteln sich vollziehenden metrisch alternierenden Progression (1-s) sprechen, die jedoch ab T. 10, wo sich ein halbtaktig wechselnder Rhythmus im Satz konsolidiert, wieder aufgehoben wird.

Was die instrumental-motivische Situation in den Solo-Gruppen anbelangt, so tritt gemäß des stets in Solo-Teilen nachzuvollziehenden Prinzips das Orchester in seiner Bedeutung zurück. Die kraftvolle Energetik des instrumentalen Ostinatos bricht nun keineswegs plötzlich ab, sondern schwingt langsam aus, wobei die deklamatorische Kraft des Violin-Unisonos durch eine polyphone Aufspaltung abgeschwächt wird. Um so überraschender und packender wirkt der jeweils verschränkte Einsatz der Gestalt a am Ende der Sologruppen.

Grundlage bzw. gestalterische Voraussetzung all dieser metrischen Prozesse ist der zusammengesetzte 4/4-Takt, jedoch weniger in dem Sinne, daß er bzw. die Folge der einfachen Takte, aus denen er besteht, in seiner metrischen Wertigkeit fixiert bleibt. Vielmehr bringt Mozart die verschiedenen Möglichkeiten, wie die zusammengesetzte Taktart das Prinzip der Symmetrie fassen kann, sei es in einfachster Ausprägung oder in 'abgeleiteter' Gestalt (im Sinne 2 (+1)), zur Darstellung und bezieht sie in komplexe kompositorische Kopplungsprozesse ein,wie es in der folgenden Skizze durch Pfeile angedeutet sein mag.

Möglichkeiten der Darstellung symmetrischer Periodizität im 4/4-Takt

	1. einfache Takte gruppieren sich innerhalb zweier Taktstriche zu einem zusammengesetzten Takt (=Doppeltaktgruppe einfacher Takte)	2. einfache Takte gruppieren sich um den Taktstrich zu einem zusammengesetzten Takt	
unverschränkte symmetrische Takt- bzw. Halbtaktgruppen			vokal und instrumental möglich
verschränkte symmetrische Takt- bzw. Halbtaktgruppen			nur instrumental möglich

In rein instrumentalen Zusammenhängen findet sich eine solche metrische Strukturierung nicht. Sie ist eben in der Möglichkeit bzw. in der Notwendigkeit vokal-instrumentaler Diskordanz begründet. Die Integration instrumental-idiomatischer Gestaltungsprinzipien in den Messensätzen impliziert auch eine Übertragung des Verschränkungsprinzips, das in der Instrumentalmusik seine originäre Geltung besitzt, in den vokal-instrumentalen Konnex. Aus der dadurch entstehenden Konfliktsituation entwickelt Mozart ein metrisch-kompositionstechnisches Prinzip, das er zu höchster Kunst steigert.

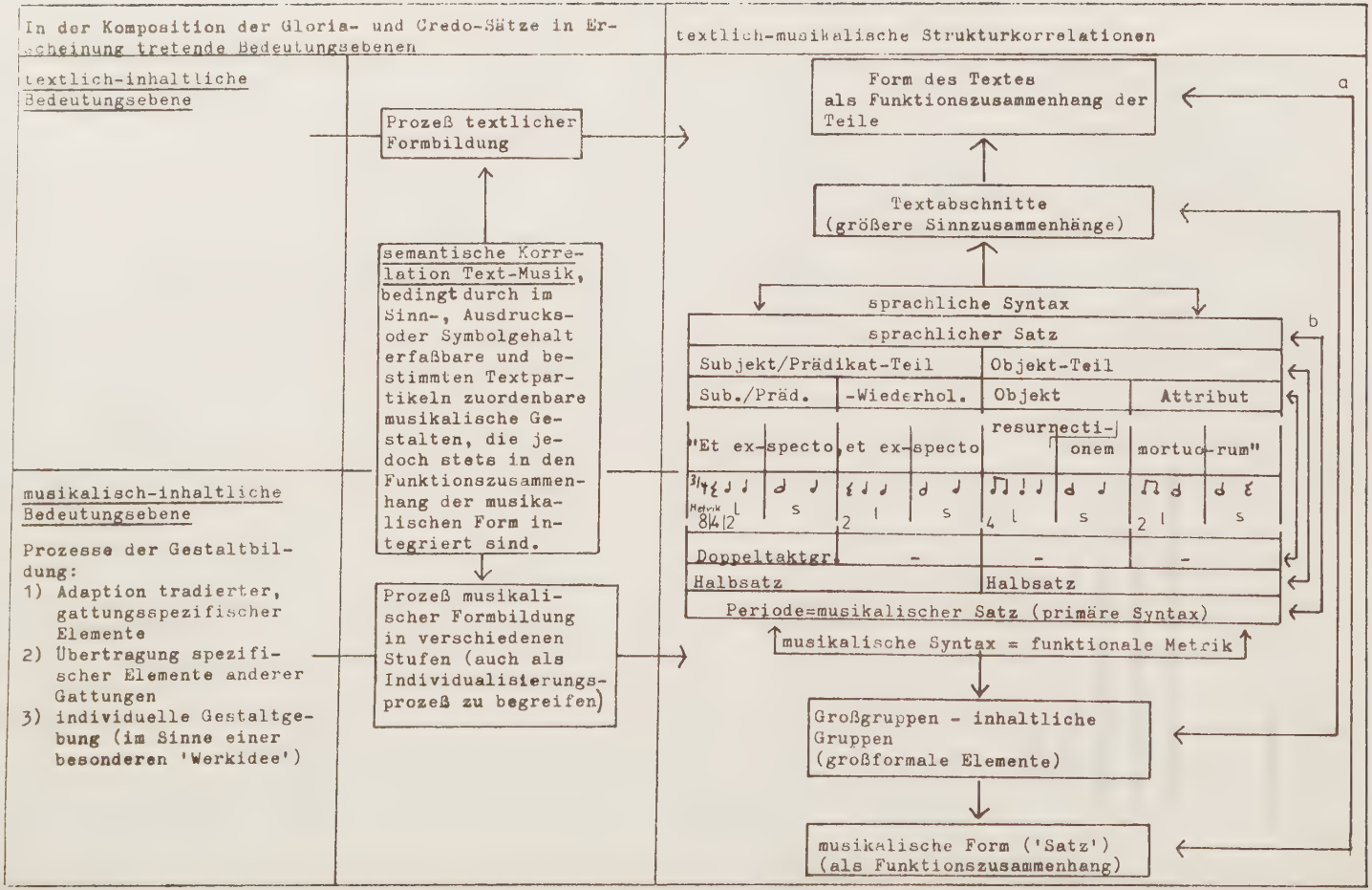
Betrachtet man nun die metrische Struktur des Mittelteils, so scheint es nahezuliegen, einen vierten metrischen Typus einzuführen, den man als 'ametrischen Typus' bezeichnen könnte. Der Beginn des Teils M ist in II, S. 92 Beisp. 7, zitiert. Der musikalische Duktus ist ganz und gar von einem rezitativischen, bzw. rhapsodischen Parlando-Stil bestimmt. Der impulsive Bewegungsstrom des ersten Rahmenteils kommt ganz zum Stillstand. Statt der komplexen Prozesse, die sich dort in Auseinandersetzung mit dem symmetrischen Satzprinzip vollziehen, bildet sich hier zumindest am Anfang eine nahezu amorphe periodische Struktur aus. Erst im weiteren Verlauf

kommt wieder, wenngleich auch nur andeutungsweise, eine symmetrische Gruppenbildung zum Vorschein. Ähnliche Parlando-Partien erscheinen auch im entsprechenden Teil des Credo aus KV. 317.

Betrachtet man abschließend die unter metrischem Gesichtspunkt analysierten Sätze, so steht uns ein immenses Spektrum höchst artifizieller Prozesse und Bildungen vor Augen, die allesamt in der kompositorischen Auseinandersetzung mit den Prinzipien des symmetrischen Satzes gründen, wie sie von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts vermittelt wurden. Mozart schöpft alle Möglichkeiten aus, dieder symmetrische Satz in sich birgt. Der gleichförmige symmetrische Puls, der als Spannungshorizont stets existent ist, wird auf die verschiedenste Weise zum Gegenstand artifizieller Prozesse der Differenzierung und der Spannungsbildung, sei es, daß sie sich unter der scheinbar starr quadratischen Oberfläche eines quantitativ-symmetrisch proportionierten Satzes vollziehen, oder auch direkt zu ungeradzahligen Taktgruppen führen. Analytisch sind diese komplexen Prozesse nur dann nachvollziehbar, wenn man von einer metrischen Norm ausgeht, in der metrische Quantität und Qualität ursächlich verbunden sind.

Zusammenfassung:

Es sei zunächst versucht, die wichtigsten im vokal-instrumentalen Satz der Gloria- und Credo-Sätze der Messen Mozarts in Erscheinung tretenden Zusammenhänge grafisch darzustellen. Danach seien (in Anlehnung an diese Grafik) die zentralen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in sechs Thesen zusammengefaßt.


In der Komposition der Gloria- und Credo-Sätze in Erscheinung tretende Bedeutungsebenen
textlich-musikalische Strukturkorrelationen
textlich-inhaltliche Bedeutungsebene
Prozeß textlicher Formbildung
semantische Korrelation Text-Musik, bedingt durch im Sinn-, Ausdrucks- oder Symbolgehalt erfaßbare und bestimmten Textpartikeln zuordenbare musikalische Gestalten, die jedoch stets in den Funktionszusammenhang der musikalischen Form integriert sind.
musikalisch-inhaltliche Bedeutungsebene
Prozesse der Gestaltbildung:
1) Adaption tradierter, gattungsspezifischer Elemente
2) Übertragung spezifischer Elemente anderer Gattungen
3) individuelle Gestaltgebung (im Sinne einer besonderen 'Werkidee')
Prozeß musikalischer Formbildung in verschiedenen Stufen (auch als Individualisierungsprozeß zu begreifen)
Form des Textes als Funktionszusammenhang der Teile
Textabschnitte (größere Sinnzusammenhänge)
sprachliche Syntax
sprachlicher Satz
Subjekt/Prädikat-Teil
Objekt-Teil
Sub./Präd.
-Wiederhol.
Objekt
Attribut
"Et ex- specto, et ex- specto resurrecti- onem mortuo- rum"
Doppeltaktgr.
Halbsatz
Halbsatz
Periode=musikalischer Satz (primäre Syntax)
musikalische Syntax = funktionale Metrik
Großgruppen - inhaltliche Gruppen (großformale Elemente)
musikalische Form ('Satz') (als Funktionszusammenhang)
a
b

These 1

In der Komposition der Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts (etwa ab KV. 140) treten zwei mehr oder weniger autonome Bedeutungsebenen in Erscheinung: eine textlich-inhaltliche, zum anderen eine musikalisch-inhaltliche Bedeutungsebene. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als sei der Text (bzw. der Vokalsatz) der Musik 'aufgesetzt' und als stünden uns brüchige, paradoxe Gebilde vor Augen (so wie dann ein paradoxes Gebilde entstanden wäre, hätte Mozart einem Sinfonie-Satz einen Vokalsatz- mit welchem Text auch immer - hinzugefügt). Vielmehr vollziehen sich zwischen den beiden Bedeutungsebenen komplexe Austauschprozesse, die sich hauptsächlich in einer vielschichtigen Korrelation der formalen Struktur von Text und Musik darstellen (vgl. These 5). Die angesprochene Trennung der Ebenen erscheint jedoch dadurch legitimiert, daß sich der musikalische Satz - wobei der Begriff 'Satz' hier sowohl auf die Satztechnik als auch auf die musikalische Form und auf die musikalische Syntax bezogen sei - im wesentlichen (d.h. in der Grundsubstanz) auch ohne Berücksichtigung des Textes in seiner immanenten Funktionalität analytisch erfassen läßt.
Die musikalische Form (als Funktionszusammenhang) und die Form des Textes, die sich in der Komposition in einem ursächlichen Verbund zu befinden scheinen, sind so einerseits getrennt, andererseits ergänzen sie sich zu einem vielschichtigen, komplexen und logischen Sinngefüge.

These 2

Was den musikalischen Inhalt betrifft, also dasjenige, was in der Form in einen funktionalen, logischen Zusammenhang gebracht wird, so lassen sich drei zentrale Möglichkeiten bzw. Prozesse der Gestaltbildung (Gestaltgewinnung) konstatieren:

1) Adaption tradierter, gattungsspezifischer Elemente der verschiedenen kirchenmusikalischen Traditionen
2) Übertragung spezifischer Elemente anderer Gattungen in den Messen-Satz
3) 'individuelle Gestaltgebung' (im Sinne einer besonderen 'Werkidee').

Diese drei Prozesse durchdringen sich bei der motivisch-thematischen Gestaltgebung eines jeden Satzes, wobei der eine mehr, der andere weniger von Bedeutung sein kann.

ad1): Wie wir am Beispiel des Ostinato-Prinzips (z.B. Credo aus KV. 337), das in der neapolitanischen Messe begründet wurde, oder an der 'quasi-konzertierenden' Satzanlage im Credo der Messe KV. 317 gesehen haben, tritt zum Prinzip der Adaption notwendigerweise ein weiteres Prinzip: das der 'immanenten Innovation' oder auch 'Individualisierung' tradierter Elemente. Wenn wir in der Einleitung sagten, daß die Kirchenmusik Mozarts kaum aus dem Geiste der Innovation zu begreifen sei,so bedeutet dies nicht, daß Mozart unreflektiert an Traditionellem haftet. Traditionelle Elemente gleich welcher Art und Genese erscheinen in der Komposition stets so 'aufgearbeitet', daß der Aspekt des bloß Traditionellen in den Hintergrund gedrängt wird und auch analytisch nicht mehr von großer Relevanz ist. So läßt sich das ostinate Sechzehntel-Band, das den Credo-Satz der Messe KV. 220 durchzieht, innerhalb der komplexen motivisch-thematischen Fundierung des Satzes, auch ohne daß man das Ostinato-Prinzip auf die neapolitanische Messe rückbezieht, analytisch erkennen, und zwar als integrierter (motivischer) Bestandteil komplexer rhythmisch-metrischer Prozesse. Von Bedeutung ist also nicht so sehr, daß Mozart tradierte Elemente in seinen Messen-Satz integriert, sondern wie er sie in die Komposition einbezieht. Ein wichtiges Moment der 'Aufarbeitung' tradierter Elemente ist in ihrer 'motivischen Legitimation' zu sehen, durch die sie befähigt werden, Grundlage motivisch-thematischer Prozesse (im Sinne der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) zu bilden.

Das Prinzip der Adaption führt dort notwendigerweise zu einem Konflikt, wo sich das tradierte Element einer 'Aufarbeitung' widersetzt, wenn es seinem Wesen nach in musiktheoretischen Voraussetzungen begründet ist, die keine Gültigkeit mehr besitzen oder sich zu den 'neuen' theoretischen Grundlagen des musikalischen Satzes gar in einem kontradiktorischen Verhältnis befinden. Die Adaption führt dann zwingend zu Brüchen in der Komposition. Diese Möglichkeit wird im Falle der Fuge oder allgemein des linearen Satzes in den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen Mozarts zur Wirklichkeit. Die Brüchigkeit bzw. die Konfliktsituation,die durch das in der Meßkomposition mitgeschleppte, jedoch im Grunde antiquierte und mit dem modernen Satz nicht zu vereinbarende 'Lehrgebäude' der Fuge bedingt ist, macht Mozart zum direkten Gegenstand kompositorischer Auseinandersetzungen. So liegt es nahe, in den betreffenden Sätzen (Kap.IV) von einem musikalisch gestalt-gewordenen 'theoretischen Diskurs' über das Wesen der Fuge zu sprechen. Das 'Lineare' wird im direkten Widerpart zum 'Funktionalen' als in seiner historischen Geltung eingeschränkt und überholt dargestellt.

Eine 'Aufarbeitung' im Sinne einer immanenten Innovation erfahren kontrapunktische Techniken z.B. im 'obligaten Accompagnement' die Technik der Fuge, nicht zuletzt auch im 'Durchführungsfugato' als Mittel der thematischen Arbeit, dessen Entstehung aus alter kontrapunktischer Technik Warren Kirkendale im Finale des Streichquintetts KV. 593 nachweist (Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing 1966, S. 217). Kirkendale betont "die wahrhaft epochemachende Bedeutung dieses Satzes", die darin liege, "daß hier zum erstenmal ein nicht-fugenmäßiges, sondern homophon gedachtes und homophon dargestelltes Thema im Verlauf zu einem kontrapunktischen Fugato benutzt wird." Aufgrund unserer analytischen Erfahrung mit der Kirchenmusik Mozarts können wir sagen, daß sich ein vergleichbarer Prozeß schon viel früher, und zwar im Gloria-Satz der Messe KV. 167 vollzieht, obwohl er sich dort im vokal-instrumentalen Konnex natürlich anders darstellt und eine andere theoretische Relevanz besitzt.

ad 2): Mozart überträgt einerseits opernhafte Gestaltungselemente, andererseits Elemente des sinfonischen Satzes in die Vertonung der Gloria- und Credo-Sätze, wobei er hinsichtlich der ersteren in der Tradition der neapolitanischen Messe steht. Es gelten hier wiederum die unter 1) konstatierten Prinzipien (Individualisierung, immanente Innovation).
Mit der Übertragung sinfonischer Gestaltungselemente (inhaltlicher und auch formaler Natur!) macht sich Mozart sinfonische Form- und Einheitsprinzipien zur Bewältigung des durch den Gloria- und Credo-Text aufgeworfenen spröden Formproblems nutzbar, wobei der 'Gestus des Sinfonischen' (prunkvolle Klangentfaltung usw.) der zeitgenössischen Vorstellung von Kirchenmusik durchaus entgegenkommt. In Sätzen, die sich unter dem Oberbegriff des 'sinfonischen Messen-Satzes' betrachten lassen, wird zudem die Synthese zwischen den drei Möglichkeiten der Gestaltbildung besonders deutlich.

ad 3): Weiterhin treten in den meisten (wenn nicht in allen) Sätzen Gestaltungselemente in Erscheinung, die in dem Sinne individueller Natur sind, als sie sich weder in der Geschichte der Meßkomposition rückbegründen lassen noch in anderen Gattungen von konstitutiver Bedeutung sind.

Die 'harmonisch-motivische' Grundlegung des Credo-Satzes der Messe KV. 259 (vgl. Analyse in Band II, S. 107ff.) liefert für einen derartigen Gestaltbildungsprozeß ein wichtiges Beispiel. Er befindet sich dort in einer engen Verbindung mit einer Gestaltbildung der ersten Art (instrumentales Ostinato).

These 3

Das Spannungsfeld Typik-Individualität, das in den drei Prozessen der Gestaltbildung und in ihrer wechselseitigen Beeinflussung bei der motivisch-thematischen Konzeption eines Satzes in Erscheinung tritt, ist auch beim Prozeß der 'makrotektonischen Formbildung' von größter Bedeutung, also beim Erstellen des Funktionszusammenhangs der Teile, die sich in der Form zu einer komplexen Einheit zusammenschließen. So sehr auch bei diesem Prozeß gattungsbedingt-typische und modellhafte Komponenten mitwirken,die Individualität, bzw. das Streben nach Individuellem kommt in jeder einzelnen Komposition zum Vorschein. So lassen sich trotz vieler übergreifender Merkmale in jedem Gloria- oder Credo-Satz individuelle Gestaltungsprinzipien auch hinsichtlich der Formbildung nachvollziehen.

Von diesen Kompositionen her betrachtet läßt sich folgende These Ludwig Finschers vollinhaltlich verifizieren (Zum Begriff der Klassik in der Musik, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 11, 1966, S. 28):"Das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik ist reine Individualität in dem Sinne, daß seine Elemente zu einer jeweils einzigartigen, unwiederholbaren Gestalt zusammentreten, aber es ist gleichzeitig jeweilige Individualisierung eines Typus, auf den es ständig bezogen bleibt. Der inneren Differenziertheit des klassischen Werkes entspricht es, daß diese Typik als wechselseitige Durchdringung von Gattungs-, Form-, Themen-, Bewegungs- und Ausdruckstypen in Erscheinung tritt, die als solche im Einzelwerk mitgedacht ist."

These 4

Außer der in These 1 schon erwähnten Strukturkorrelation zwischen Text und Musik besteht die Möglichkeit einer direkten 'semantischen Korrelation' zwischen den beiden Ebenen. Sie wird dann zur Wirklichkeit, wenn im musikalischen Satz Gestalten in Erscheinung treten, die in ihrem Sinn-, Ausdrucks- oder Symbolgehalt erfaßt und bestimmten Textpartikeln zugeordnet werden können. Solche Gestalten, sei es, daß sie sich auf tradierte Ausdruckstopoi zurückführen lassen oder nicht, sind jedoch stets in einen immanent musikalischen Funktionszusammenhang integriert und als 'logische' Bestandteile der musikalischen Form analytisch nachweisbar.

These 5

Der Prozeß musikalischer Formbildung vollzieht sich in verschiedenen Stufen, die wir in Kapitel I näher untersuchten (primäre Syntax - inhaltliche Gruppe - formale Großgruppe - 'Satz'), von denen im reifen Messen-Satz Mozarts jede auf ihre Weise eine subtile und differenzierte formale Anlage aufweist. Diese verschiedenen musikalischen 'Sinneinheiten' sind nun Sinneinheiten des Textes zugeordnet, so wie es in der Grafik S. 288 durch die eckigen Klammern mit Pfeilen angedeutet wurde. (Man mag die formbildende Kraft des Textes, die sich hier fundamental auswirkt, in der Tradition des motettischen Satzes seit dem späten 16. Jahrhundert begründet sehen. Dieser Aspekt ist jedoch analytisch nicht von großer Relevanz.) Es ergeben sich zweierlei Korrelationen zwischen der Struktur des Textes und der der Musik, einmal (a) die tektonisch-strukturelle Korrelation, zum anderen (b) die syntaktisch-strukturelle Korrelation.

Letztere wurde in der Grafik an einem gleichwohl konstruierten, in mancher Hinsicht 'idealisierenden' Beispiel verdeutlicht, das jedoch keineswegs bloß heuristischer Natur ist. Dem Sinngefüge des sprachlichen Satzes entspricht das Sinngefüge des musikalischen Satzes, der Periode. Zwischen musikalischer und sprachlicher Syntax besteht so eine enge Verbindung. Ohne daß die Musik auf den Inhalt des Textes im weitesten Sinne exegetisch eingehen muß (semantische Korrelation), wird dem sprachlichen Satz von Seiten der Musik ein Sinngebilde zugeordnet, in dem sich wie in diesem der Sinn (d.h. die Aussage des Satzes) aus dem funktionalen, logischen und in syntaktischen Regeln erfaßbaren Zusammenhang von Partikeln ergibt. Sprachlicher und musikalischer Satz evozieren so im Prozeß der Apperzeption vergleichbare Vorgänge aktiver Synthese syntaktischer Elemente. Dabei sind die (immanent) musikalischen Prozesse bisweilen so komplex, daß sie die Bedeutungsebene des Textes in den Hintergrund zu drängen scheinen.

These 6

Grundlage musikalischer Syntax ist die funktionale Metrik, so wie sie in Kapitel V in Anlehnung an die Begriffsbildung Heinrich Christoph Kochs und Hugo Riemanns als System theoretisch begründet und gleichzeitig analytisch differenziert wurde. Die funktionale Metrik ist als ursächliche Verbindung von metrischer Quantität und Qualität zu begreifen (Bewegung -

Ruhepunkt entspr. leicht - schwer); die eine ist ohne die andere nicht sinnvoll und in ihrer vollen Tragweite analytisch darstellbar. Die funktionale Metrik ist ihrerseits nicht als präexistentes, leeres Schema zu begreifen, sondern sie ergibt sich als Funktion bzw. als Korrelat aus den anderen Parametern des musikalischen Satzes (z.B. der funktionalen Harmonik). Sie befindet sich mit ihnen in einem ursächlichen Verbund. In der funktionalen Metrik ist einerseits ein Ordnungsprinzip des musikalischen Satzes zu erblicken, andererseits bedingt sie, da im musikalischen Satz eine Tendenz zur metrischen Einfachheit (im Sinne 1 - s - 1 - s ...) besteht, einen Spannungshorizont, vor dem metrische Komplikationen als Momente artifizieller Komposition in Erscheinung treten.— "Ordnung zum Ganzen und innere Schlüssigkeit", jene Merkmale, die nach Ludwig Finscher (S. 27) für das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik an sich von zentraler Bedeutung sind, prägen auch die Kompositionsweise Wolfgang Amadeus Mozarts, wie wir sie an den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen nachvollzogen haben. Obwohl es nicht unser erklärtes Ziel war, die Gloria- und Credo-Sätze als 'klassische Kunstwerke' zu analysieren, ergeben sich zwischen jenen Inhalten des Klassik-Begriffs, die Finscher - zwar gewiß auf analytischer Erfahrung aufbauend - in erster Linie aus geistesgeschichtlicher Reflexion gewinnt, und den Ergebnissen unserer Analysen eine Fülle auffallend deutlicher Beziehungen. So schreibt Finscher (ebda.): "Herders Vorstellung von der Musik als höchstem Muster zusammenstimmender Ordnung ist in keiner Epoche der Musikgeschichte so rein und umfassend Wirklichkeit geworden wie in der Wiener Klassik - rein in dem Sinne, daß die Ordnung des musikalischen Werkes gänzlich in ihm selbst liegt; umfassend in dem Sinne, daß die Elemente dieser Ordnung in sich vielfältig differenziert und wiederum historisch gewachsen, geschichtlich bedingt und aus verschiedenster Herkunft zur Synthese gebracht sind und daß die Ordnung selbst differenzierter als je zuvor ist." Dieser von Finscher in Anlehnung an Herder entwickelte Begriff der 'zusammenstimmenden Ordnung' im klassischen Kunstwerk läßt sich in den Gloria- und Credo-Kompositionen der Messen Mozarts in ganz bemerkenswert konsequenter Weise analytisch nachvollziehen bzw. verifizieren. Der scheinbar prekäre Widerpart von Typik und Individualität geht in diesem Begriff auf: seine werkimmanente Überwindung ist substantieller Bestandteil des Kompositionsprozesses.

Es hat sich gezeigt, daß das 'werkimmanente Ordnungsprinzip', das jeder Komposition trotz vieler 'typischer' Merkmale eine individuelle Physiognomie verleiht, im Grunde nur durch eine Betrachtung kleiner und kleinster kompositorischer Details analytisch erschließbar ist. Die Beschränkung der Anzahl der zu analysierenden Werke hat sich so als gerechtfertigt erwiesen. Bedingt durch den Umstand, daß die Gloria- und Credo-Sätze der Messen Mozarts eine Fülle übergeordneter, also typbedingter Merkmale aufweisen, wurde zudem der werkimmanente 'Widerpart' Typik-Individualität besonders deutlich sichtbar. Er legitimiert zugleich die Beschränkung auf diese beiden Sätze der Messe. Die Kohärenz zwischen geistesgeschichtlich-ästhetischer und musiktheoretisch-analytischer Begriffsbildung scheint diesen methodischen Ausgangspunkt der Arbeit im nachhinein zu bestätigen. Die Verknüpfung von Detailanalyse und der Darstellung übergreifender theoretischer und ästhetischer Zusammenhänge, in der die Hauptschwierigkeit der Arbeit lag, erweist sich so als möglicher Weg zum Verständnis der Musik Mozarts.

Anmerkungen:

zurEinleitung:

1) R. Walter, Die Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts, Musik und Altar 8, 1956, S. 121.

2) 4. Ausg., Heidelberg 1861, S. 57.

3) Gründliche und vollständige Anweisung zur Komposition, Leipzig 1790, S. 378.

4) Mozart. Eine theologische Deutung. Ein Beitrag zur theologischen Antropologie, Zürich 1964, S. 372.

5) Die liturgischen Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts, Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag, München-Salzburg 1975, S. 64ff.

6) Fellerer, a.a.O., S. 74.

7) Fellerer, a.a.O., ebda.

8) Fellerer, a.a.O., S. 64.

9) H. H. Eggebrecht, Rie.-Lex.-Sachteil, Art. Ausdruck, S. 66.

10) J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Erster Theil, Leipzig 1778, Art. Ausdruck, S. 151.

11) Koch, Lexikon, Art. Ausdruck, Sp. 184.

12) Sulzer, a.a.O., S. 148.

13) Die glanzvoll-dekorative 'dienende' Funktion der Musik behält im ganzen Jahrhundert und darüber hinaus ihre Gültigkeit.

14) Rie.-Lex.-Sachteil, a.a.O., ebda.

15) C. Dahlhaus, Rie.-Lex.-Sachteil, Art. Formenlehre, S. 297.

16) C. Dahlhaus, Zur Theorie der musikalischen Form, AfMw 34, 1977, S. 22.

17) H. F. Spinner, Art. Theorie, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hrsg. v. H. Krings, H. M. Baumgartner und C. Wild, München 1974, Studienausgabe, S. 1486.

18) Spinner, a.a.O., S. 1487f.

19) Spinner, a.a.O., S. 1487.

20) "Das musikalische Gebilde wird als Kontext verstanden, als Gewebe, für dessen Struktur es kennzeichnend ist, daß die Einzelheiten sich in ihrer Charakteristik gegenseitig bestimmen oder beeinflussen." Dahlhaus, a.a.O., S. 24.

zu Kapitel I:

1) "Es ist nicht zu leugnen, daß eines Theils die Form derselben (der 'Tonstücke'; Erg. des Verf.) etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den inneren Charakter des Tonstücks hat, ...", H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition (im folgenden abgekürzt mit 'Kompositionslehre'), II, Rudolfstadt, Leipzig 1782-1793, S. 117.

zu Kapitel I:

2) Georg Reichert, Mozarts Credo-Messen und ihre Vorläufer, Mozart-Jb. 1955, S. 117.

3) Zur Datierung von KV. 139 vgl. Einleitung zum ersten Messen-Band der NMA, hrsg. v. W. Senn, S. X f. Auf die Problematik der Datierung dieser Messe soll hier nicht näher eingegangen werden.

4) Mozart und die Salzburger Tradition, Tutzing 1976, S. 115.

5) Schmid, a.a.O., S. 116.

6) Im Vorwort zur Eulenburg-Ausgabe der Messe KV. 220 (London, 1958) schließt F. Schröder aus der Tatsache, daß Mozart nur die mit Streichern und Generalbaß besetzten Messen (abges. von Posaunen, die mit entsprechenden Chorstimmen colla parte geführt sind) expressis verbis als 'breves' bezeichnet hat, daß "lediglich der geringe orchestrale Aufwand (2 Violinen und Baß) das Kriterium für die Bezeichnung 'Missa brevis' ist, nicht aber die Ausdehnung." Dadurch wäre jedoch der Begriff 'brevis' selbst sinnentfremdet.

7) Massenkeil betont dieses Prinzip in seinem Beitrag "Die konzertierende Kirchenmusik" zu der von K. G. Fellerer herausgegebenen Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel usw. 1976, S. 92ff.

8) Der süddeutsche Stile concertato, in: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. v. G. Adler, Berlin 1930, S. 519.

9) Massenkeil, a.a.O., S. 103.

10) Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn, in: Der junge Haydn, Kongr.Ber. Graz 1970, Graz 1972, S. 171. Für die Wiener Meßkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts hält Gruber eine ausgesprochen konservativ stilistische Haltung für den Grund einer "maßvollen Affektdarstellung."

11) R. Damann, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1976, S. 68.

12) Vgl. KV. 317, Gloria, T. 66ff., II, S. 57 Beisp. 8.

13) Massenkeil,a.a.O., S. 101.

14) Massenkeil, a.a.O., S. 101f.

15) Massenkeil, a.a.O., S. 103.

16) Massenkeil, a.a.O., S. 106.

17) Massenkeil, a.a.O., S. 105ff.

18) Orel, a.a.O., S. 519.

19) Orel, a.a.O., S. 518.

20) Massenkeil, a.a.O., S. 103.

21) Massenkeil mag seine Definition hauptsächlich auf neueren, nach 1930, dem Erscheinen des Adler-Handbuchs, publizierten Detail-Untersuchungen zur Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert aufbauen, die im entsprechenden Literaturverzeichnis der Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, S. 145ff., genannt werden. Die nähere Diskussion der in Frage kommenden Arbeiten würde jedoch zu weit führen, da sie für das Verständnis der Mozartschen Meßkomposition im Sinne der vorliegenden Arbeit kaum von Belang sind. Die Erkenntnisse Orels sind jedoch dadurch keineswegs überholt. Sie ergänzen sich vielmehr mit denen Massenkeils zu einem sinnvollen Gesamtbild der konzertanten Messe und ihrer Genese.

zu Kapitel I:

22) G. Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, StMw 4, 1916, S. 20.

23) Adler, a.a.O., S. 20f.

24) Adler, a.a.O., S. 43.

25) W. Senn, Die mehrstimmige Messe, II., Von 1600 bis zur Gegenwart, in: MGG, Bd. 9, Sp. 195.

26) Orel, a.a.O., S. 533f.

27) Die Messen sind alle in den DTÖ publiziert. Vgl. Quellenangaben im Literaturverzeichnis.

28) Vgl. E. Tittel, Geschichte der österreichischen Kirchenmusik, Wien 1961, S. 158.

29) Schmid, a.a.O., S. 117.

30) Vgl. Vorwort zum ersten Band Messen.

31) Vgl. Raster. Ein solistischer Satzbeginn findet sich allerdings bei Mozart nicht.

32) Vgl. Text, eckige Klammern.

33) Beim Satzexzerpt wurden im fortlaufenden Satz jeweils am Zeilenbeginn von a, b und c Auftaktbildungen als solche notiert, was an sich ungewöhnlich ist. Dadurch treten jedoch strukturelle Sinnzusammenhänge klarer hervor. Darüberhinaus wird so deutlicher, daß es sich teilweise um kleine Auftakte (Viertel oder Achtel), teilweise aber um größere (zwei Viertel) handelt, in deren Wechsel ebenfalls ein Moment des Kontrastes zu sehen ist.

34) G. Adler, Vorwort zu DTÖ, Bd. 49, Messen von H. Biber, H. Schmeltzer, und C. Kerll.

35) Sieht man einmal von dem Credo der Messe KV. 317 ab. Homorhythmie und Polyphonie, die sich in diesem Satz ebenfalls in einem steten Wechsel befinden, erhalten dort jedoch eine neue Bedeutung, wie die Analyse zu zeigen versucht (= Kap. II).

36) Vgl. W. Müller, Johann Adolph Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur neapolitanischen Kirchenmusik, Leipzig 1910, S. 53f.

37) Vgl. Reutter, Caldara.

38) Zum Problem der Arien - Form vgl. A. Orel, Adler - Handbuch a.a.O., S. 528, auch W. Senn, MGG, a.a.O., Sp. 195 und auch J. Schmidt - Görg, Die Messe, Das Musikwerk, Band XXX, S. 14.

39) Massenkeil, a.a.O., S. 105f.

40) Orel, a.a.O., S. 529.

41) Köln 1976.

42) Strohm, a.a.O., S. 93.

43) Strohm, a.a.O., ebda.

44) R. Strohm, a.a.O., ebda. Die Möglichkeit der Bildung von typisch instrumental-figurativen Ritornellen erwähnt Strohm auf der folgenden Seite.

zu Kapitel I:

45) =fr. (T. 15–16). Das fr. weist darauf hin, daß dort freies Material erscheint, welches im Satz nicht wieder verwendet wird.

46) Es handelt sich im wesentlichen um die Struktur homophon – polyphon – homophon – polyphon – homophon, obwohl durch diese pauschalen Bezeichnungen weder die nähere Beschaffenheit noch die tektonische Funktion der fünf Teile erfaßt wird.

47) Bei der Frage nach der Einheit spielt natürlich auch der Modulationsplan eine Rolle, der im Satzschema angedeutet ist, hier aber nicht näher diskutiert werden soll.

48) Müller, a.a.O., S. 60f.

49) Müller, a.a.O., S. 60.

50) Müller, a.a.O., S. 63.

51) Im Credo-Fragment der Messe KV. 427 ist sie nur angedeutet, da lediglich die zwei ersten Sätze "Credo..." und "Et incarnatus..." existieren.

52) W. A. Mozart I, 8. Aufl., Leipzig 1973, S. 137.

53) Einl. zum ersten Messen-Band der NMA, S. VIII.

54) KV. 65: "Patrem...", Allegro moderato; "Et incarnatus...", Adagio; "Et resurrexit...", Allegro moderato.

55) Vgl. Müller, a.a.O., S. 60f.

56) Müller, a.a.O., S. 76. Die Messe wurde im Jahre 1751 zur Einweihung der Dresdener Hofkirche zum ersten Mal aufgeführt.

57) Gleichzeitig demonstrieren diese Sätze, wie unterschiedlich sich das Prinzip des Ostinatos kompositorisch konkretisieren kann, ein Problem, das bei Mozart von zentraler Bedeutung ist.

58) Im Credo der Missa longa KV. 262 basiert jedoch der Chorkomplex "Et resurrexit..." nicht auf dem Material wie "Credo..." und "Et unam...".

59) Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, Diss., gedruckt in ZfMw 3, 1921, zu KV. 49: S. 338f.; zu KV. 65: S. 344f.

60) Es wurde schon darauf hingewiesen, daß in den Credo-Sätzen der frühen Missae breves KV. 49 und 65 eine stärkere Tendenz zur Großgruppenbildung besteht. Sie ist in der stärkeren Affinität des Satzes zum alten konzertierenden Stil begründet. Mit KV. 140 nimmt Mozart in den Missae breves von einer über die Dreiteiligkeit hinausgehenden Großgruppenbildung Abstand.

61) Kurthen, a.a.O., S. 219.

62) So wird auch im Credo der Missa longa KV. 262 der Text gemäß dem Kompositionsmodell der frühen Missae longae zwar als selbständiger Solo-Satz, jedoch unter Verwendung des Solo-Ensembles vertont.

63) Dieser Satz wird in Band II nicht analysiert.

64) Wiederholt werden z.B. die Schlußzeilen oder -wörter von R_1 und R_2 also "descendit de caelis" oder "Amen". Diese Repetitionen sind innerhalb der symmetrischen Rahmenkonzeption sehr oft musikalisch gleich gestaltet, was auf Mozarts Formwillen ein außerordentlich bezeichnendes Licht wirft. Vgl. die entsprechende Situation im Credo der Messe KV. 317 II, Satzschema S. 125, Notenbeispiele S. 127, Beisp. 6.

zu Kapitel I:

65) Der Satz wird in Kap. V näher analysiert.

66) Dieser Rückgriff ist ausdrucksmotiviert. Zwischen "et invisibilium" und "et mortuos" wird von Seiten der Musik ein subtiler inhaltlicher Zusammenhang hergestellt (T. 21ff., = T. 173ff.).

67) Eine vokal-solistische, ariose Gestaltung dieses textlichen Zusammenhangs, beginnend bei "Et in unum dominum" mit variabler Ausdehnung, findet sich auch in den durchkomponierten Großgruppen ("Credo" bis "descendit de caelis") der Credo-Sätze A. Caldaras und G. Reutters, die im Raster dargestellt sind. Auch in den früheren konzertierenden Messen ist eine ähnliche Tendenz festzustellen, so daß man möglicherweise von einem älteren Besetzungsmodell sprechen kann, welches sich z.B. auch in der h-moll-Messe J. S. Bachs zeigt. Dort ist der Text "Et in unum Dominum" bis "caelis" als Duett vertont. Auch im Longa-Credo der Messe KV. 262 vertont Mozart diesen Textpassus (bis "unigenitum") solistisch. Dieselbe Gestalt verwendet er in den Rahmenteilen noch zweimal (vgl. Raster und Satzschema II, S. 114f.). Auch in seinen frühen Missae breves realisiert er diese Besetzungsmodell.

68) Vgl. auch II, Satzschema S. 102. Die Teile I, II, III, IV haben denselben motivischen Ausgangspunkt. ('Kopfgestalt' a_1).

69) Es handelt sich in beiden Messen um recht kurze Chor-Episoden (KV. 66: 15 Takte, KV. 139: 12 Takte), die jedoch nicht zuletzt durch das beidemal vorgeschriebene Tempo Adagio durchaus ein tektonisches Gegengewicht zu den vorangehenden, recht groß konzipierten Sätzen bilden.

70) Nach G. Adler, wird seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts der Text "Et incarnatus" usw. bevorzugterweise solistisch, der Text "Crucifixus" usw. jedoch chorisch vertont, während im 17. Jahrhundert die Situation meist umgekehrt war.

71) Vgl. II, KV. 49 S. 61ff., KV. 149, S. 84ff., KV. 337, S. 130ff.

72) Es handelt sich hierbei um ein symbolhaft geprägtes satztechnisches Modell, dessen sich Mozart öfters bedient, so z.B. in der späten Missa brevis KV. 317. Eine analoge, wenngleich auch allgemein stilistisch recht unterschiedliche musikalische Gestalt hat der besagte Satzteil in dem Credo der Missa á 9 von A. Draghi (vgl. Raster). Es handelt sich also möglicherweise um ein älteres Modell, was sich jedoch aus dem vorliegenden Quellenmaterial nicht eindeutig bestimmen läßt.

73) Der musikalische Verlauf T. 1-14 ist II, S. 87/88 in Beisp. 1 und 4 wiedergegeben.

74) Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, Kongr.Ber. Bamberg 1953, S. 231.

75) Berlin 1959, S. 55.

76) Dieses Verfahren ist auch Grundlage der Definition der 'thematischen Arbeit', wie sie im Sachteil des Riemann-Lexikons, S. 951, gegeben wird, und zwar als ein "Kompositionsverfahren, das darin besteht, längere Strecken eines Satzes mit wenigen, dem zugrunde liegenden Thema entnommenen Motiven zu bestreiten, die ausgesponnen, abgewandelt, umgruppiert, kombiniert werden usw., so daß das kompositorische Geschehen beständig mit dem Thema im Zusammenhang steht und sich aus ihm entwickelt."

zu Kapitel I:

77) Vgl. Kap. V.

78) Die a_1 und a_2 innewohnende Schlußwirkung wird nicht zuletzt durch die jeweils im zweiten Takt stehende, plakative Kadenzfigur im Baß manifestiert.

79) Vgl. Kyrie aus KV. 258, Satzschema II, S. 137. Es handelt sich dort um zehntaktige Bildungen (4 + 4 + 2 , T. 29–38 und T. 59–Schluß) innerhalb eines Kontexts, dessen metrische Grundlage Viertaktgruppen bilden, die sich ebenfalls meist zu achttaktigen Perioden korrespondierend zusammenschließen, aber auch alleine stehen können.

80) Die Bildungen a, a', b, c, c' und c'' sind in II, S. 133f. wiedergegeben. Die Beschränkung auf Violinen, Vokalsatz und Generalbaß vermag durchaus den Kern des Satzes zu erfassen. Die Oboen sind teilweise mit Vokalstimmen, teilweise aber auch mit den Violinen geführt, jedoch verselbständigt sich bisweilen ihr melodischer Verlauf. Trompeten und Pauken setzen rhythmische und metrische Akzente.

81) Vgl. Textinzipits im Satzschema.

82) Vgl. II, Satzschema S. 95f., T. 58.

83) Es sei an dieser Stelle schon kurz darauf hingewiesen, daß der vorliegende Satz lediglich einen bestimmten metrischen Typus repräsentiert, allerdings in reinster Form. So existieren z.B. Sätze, deren periodische Gestalt ausgesprochen asymmetrisch ist, z.B. das Credo der Messe KV. 275. Es ist jeweils danach zu fragen, wie die Erscheinungsform dieses oder jenes musikalischen Parameters mit den anderen koordiniert und in das Grundproblem der musikalischen Textdarstellung einbezogen ist.

84) Koch, Kompositionslehre II, S. 350ff.

85) Koch, Kompositionslehre II, S. 352f.

86) Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit, S. 60.

87) Wie wir später sehen werden, entsprechen auch die anderen Parameter des Satzes diesem entscheidenden Postulat.

88) Die Verdichtung des harmonischen Geschehens im Nachsatz beobachtet auch D. de la Motte an sieben achttaktigen Themen aus Violinsonaten Mozarts. (Harmonielehre, Kassel usw. 1976, S. 138f.). Nach de la Motte ist darin ein Indiz für den engen Zusammenhang zwischen Harmonik und Form an sich in der klassischen Musik zu sehen.

89) Im Credo aus KV. 317 wäre dies eher angebracht. Es handelt sich dort lediglich um einen konstinuierlich-motorischen Klangstrom von Sechzehnteln, der nur an wenigen Stellen unterbrochen ist. Allerdings ist diese Art des Ostinatos in KV. 317 in einen anderen satztechnischen und formalen Kontext integriert.

90) Man scheut unwillkürlich davor zurück, dergleichen melodische Stereotype, wie sie in x, y und z vorliegen, mit dem Begriff Motiv zu belegen. Jedoch erhalten sie durch ihre Funktion durchaus motivischen Charakter. Ebenso kann man der achttaktigen Gestalt a den Charakter eines 'Themas' nicht völlig absprechen, da in ihm motivische Substanz exponiert wird, die im Laufe des Satzes, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, in verschiedenster Art und Weise wiederverwendet wird.

zu Kapitel I:

91) Würzburg 1971.

92) Herttrich, a.a.O., S. 26ff.

93) Herttrich, a.a.O., S. 21.

94) Vgl. II, S. 134 Beisp. 5, Takt 36 und Beisp. 6, Takt 151.

zu Kapitel II:

1) Vgl. II, S. 127ff., alle Beispiele.

2) Vgl. II, S. 127, Beisp. 1; Verhältnis von Oboen, Violinen und Baß.

3) Vgl. II, S. 128, Beisp. 7–11. Diese Beispiele werden im weiteren Verlauf der Analyse noch näher betrachtet.

4) Etwa im Gegensatz zum Credo aus KV. 275, vgl. II, S. 120ff.

5) Die Adaption eines typisch instrumentalen Tonfalls durch den Vokalsatz ist hier so deutlich, daß der Begriff 'Nachbildung' durchaus angebracht erscheint.

6) In der konsequenten strukturanalogen bzw. nahezu strukturidentischen Rahmenkonzeption des vorliegenden Satzes greift Mozart ein formales Prinzip auf, das er schon dem Credo der Messe KV. 257 zugrunde gelegt hatte, obwohl dort die motivisch-inhaltliche sowie satztechnische Konkretisierung eine völlig andere ist. Dieses Prinzip impliziert jedoch ein grundlegendes Problem, das darin besteht, die verschiedenartigen Texte "Credo..." und "Et resurrexit..." in einen präexistenten musikalischen Satz zu integrieren und trotzdem paradoxe Situationen in der Sinngliederung, der Textdeklamation und der musikalischen Darstellung des Ausdrucksgehaltes des Textes zu vermeiden.

7) a' T. 15–17 hat sein symmetrisches Pendant in R_2 (T. 82–84), während a', T. 33–34, in R_2 nicht erscheint. In R_1 markiert letzteres a' (T. 33) die entscheidende formale Zäsur, indem es die Rekapitulation von a in seiner originären Gestalt (+Vokalsatz, T. 36–39) vorbereitet. Sie teilt R_1 in zwei nahezu gleichlange Hälften, in denen es auch inhaltliche Kongruenzen gibt. In R_2 schließt die Rekapitulation von a in seiner originären Gestalt (T. 114–117) unmittelbar an den autonomen und aus der strukturidentischen Rahmenkonzeption herausfallenden Teil E an, wodurch, jedoch nur für eine kurze Strecke, wieder in den strukturidentischen Rahmenverlauf 'eingeschwenkt' wird (T. 114ff.). Diese Rekapitulation von a in seiner Originalgestalt erhält in R_2 ein zusätzliches, tektonisch ungemein wirkungsvolles Gewicht, indem sie nach Einfügung eines 'frei' gestalteten Abschnitts wieder jenen musikalischen Impuls vermittelt, aus dem heraus der gesamte Satz seine Kraft schöpft.

8) Hauptsächlich in der Gestalt $c_{1/2}$, vgl. II, S. 12 Beisp. 8+10.

9) Mozarts Kirchenmusik, Salzburg 1955, S. 92.

10) Vgl. z.B. KV. 262, KV. 194.

11) Das Gloria der vorliegenden Messe ist nach eben diesem Prinzip komponiert.

12) So weist der Tutti-Vokalsatz im Gloria der vorliegenden Messe eine durchweg homorhythmische und auch homophone Faktur auf. Die Solo-Passagen sind nur teilweise stimmig differenziert gestaltet.

zu Kapitel II:

13) Kompositionslehre II, S. 371.

14) Vgl. auch Kap. V.

15) Vgl. II, S. 127 Beisp. 6.

16) Vgl. II, S. 128 Beisp. 8 und 10.

17) Mozart I, S. 656.

18) Vgl. KV. 220, 257, 258, 259, 275 und besonders 337.

19) In ähnlicher Weise verfährt Mozart im Gloria der Messe KV. 257, wo er nach einer kurzen melodischen Vorgabe des Basses, die eine Fugenexposition anzudeuten scheint, den vollen, homorhythmischen Chorsatz stellt.

zu Kapitel III:

1) MGG, Bd. 9, mehrstimmige Messe II, Sp. 202.

2) Diese Synkopenfiguren bedingen einen äußerst stringenten rhythmischen Gestus, - man wäre fast verleitet ihn mit dem Terminus 'Drive' zu beschreiben, da er unbestreitbar an rhythmische Charakteristika des Jazz erinnert. Denkbar wäre auch eine rhythmische Gestalt wie oder gewesen, wodurch jedoch ein wesentlicher Reiz der spannungsvoll-federnden bzw. schwebenden Charakteristik von a verloren gegangen wäre.

3) Etwa im Gegensatz zum vokal-instrumentalen Verhältnis im Credo der Messe KV. 275.

4) Auf die Frage der Herkunft dieses und der anderen klangfigurativen Gestaltungsmittel im sinfonischen Kontext, ob es sich z.B. um typische Mannheimer, italienische oder aber norddeutsche Wendungen handelt, soll hier nicht näher eingegangen werden, da sich eine kaum überschaubare Fülle von Spezialdarstellungen damit befaßt. Es soll hier vielmehr nach Aspekten der tektonisch-inhaltlichen Kongruenz dieser klangfigurativ begründeten Passagen im sinfonischen Satz und im Satz der Kirchenmusik gefragt werden.

5) J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1778/9, Band 4, Art. Sinfonie, S. 247.

6) Sulzer, a.a.O., ebda.

7) Vgl. Fellerer, Mozarts Kirchenmusik, S. 16ff.

8) Blech- und Holzblasinstrumente sind mit Chorstimmen colla parte geführt. Bei Mozart setzen in a Pauken und Trompeten Akzente auf dem ersten Viertel von T. 1, 3, 5. Weiterhin wirken sie an der Klauselbildung in T. 7/8 mit. In b sind Blechbläser nicht eingesetzt, so auch im entsprechenden Teil bei Gassmann.

9) Vgl. KV. 258, 262, 317, 337.

10) Es ließe sich eine Fülle analoger Bildungen in anderen Sinfoniesätzen anführen.

11) Es handelt sich harmonisch gewiß um gängige Wendungen. Interessant ist jedoch, wie sie in die musikalische Struktur integriert sind und in welcher Weise die anderen Parameter des musikalischen Satzes mit ihr korrespondieren. Trotz der dem übermäßigen Quintsextakkord in T. 28 als hart-vermindertem Klang innewohnenden Spannungszustand vermag er die Viertaktgruppe c_3 als symmetrisches Gebilde (im Sinne eines Zäsurakkordes) zu beschließen, da die Akkordfolge der Takte 27-28 halbschlußähnlichen Charakter hat.

zu Kapitel III:

12) Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, StMw 3,1915, S. 61.

13) Sie erscheinen dort ebenfalls in spannungsreicher Kopplung mit Tremoli-Figuren.

14) Unter anderem wird h-moll und H-Dur erreicht.

15) Vgl. Satzschema II, S. 55, Beisp. 2, T. 9-56. Allerdings liegt dem Gesamtkomplex T. 1-56 (=R_1), der dem Teil I des Gloria KV. 257 entsprechen würde, ein individuelles und äußerst subtiles formales Konzept zugrunde. Es läßt sich als A B A' skizzieren und faßt alle enthaltenen musikalischen Elemente zu einem als geschlossene Einheit geformten Gebilde zusammen, während sich die entsprechenden Teile (c-d-e) in KV. 257 in erster Linie additiv aneinanderreihen.

16) Riepel, Kompositionslehre I, S. 39.

17) Spalte 926.

18) Kompositionslehre III, S. 364. In dem ausführlichen Satzbeispiel, das Koch im selben Band, S. 386ff. gibt, ist der 'kantable Satz' auf dem 'Quintabsatz' ebenfalls von klangfigurativen Passagen umgeben. Wie weit die Parallelen zwischen Kochs 'kantablem Satz' und Riepels Begriff 'Singer' reichen, soll hier nicht weiter untersucht werden.

19) Koch, Lexikon, Art. "Cantabile, singend", Sp. 299.

20) Das Rahmenprinzip läßt sich auch noch in anderen instrumentalen Gattungen nachvollziehen.

zu Kapitel IV:

1) Die verschiedenen Möglichkeiten können sich innerhalb ein und desselben Satzes durchdringen, wobei jedoch stets eine dominiert.

2) Vgl. dazu die entsprechenden Notenbeispiele, II, S. 44f., Beisp. 1, 2, 8.

3) In ähnlicher Weise sind Wiederholungen von Taktgruppen, gleich welchen Umfangs, stets im tektonischen Satzkontext begründet.

4) Zu KV. 317 vgl. Satzschema S. 53; die Gestalt ist dort mit a_3 bezeichnet.

5) Die Gestalten a und d, die miteinander in der Abfolge gekoppelt in der 'Reprise' der dreifachen Lobpreisung der zweiten Person der Trinität "Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus" zugeordnet sind (T. 73-78), stellen diesen Textabschnitt in ihrer glanzvoll-festlichen Klangcharakteristik ebenfalls im Sinne eines traditionell vermittelten Topos dar, der in allen Gloria-Sätzen der Messen Mozarts dessen Vertonung prägt. Der Dreiteiligkeit der textlichen Struktur wird dadurch entsprochen, daß die Doppeltaktgruppe a nicht, wie es in der 'Exposition' der Fall war, wiederholt wird, während mit der Doppeltaktgruppe d analog verfahren wird. Zwischen d und c ist (wie in der 'Exposition' zwischen b und c) in Gestalt eines Einzeltaktes eine kurze Reminiszenz an die klanglich-figurative Gestalt von a eingeschoben:

zu Kapitel IV:

Die gesamte Klangcharakteristik dieser Passage, besonders aber die impulsiv nach oben strebende Richtungsgebung der Dreiklangs-Tremolo-Passage und das deklamatorisch äußerst wirksame Verweilen auf dem Gipfelpunkt der melodischen Linien, die sich auch im melodietragenden Chorsopran zeigt, lassen sich hier eindeutig auf das Wort 'altissimus' beziehen. Beim Vergleich von 'Exposition' und 'Reprise' wird einerseits das Streben Mozarts nach motivischer Vereinheitlichung deutlich. Andererseits zeigt sich, wie intensiv Mozart darum bemüht ist, die Wiederverwendung präexistenter musikalischer Gestalten in einem neuen textlichen Zusammenhang so zu bewerkstelligen, daß der neue Text in seiner Struktur wie in seinem musikalisch ausdrückbaren Gehalt logisch realisiert wird. Die Koordination dieser beiden Prinzipien verlangt ein Höchstmaß an inhaltlicher wie formaler Planung und Koordination, was noch mehr an direkt strukturanalogen Rahmenkonzeptionen deutlich wird.

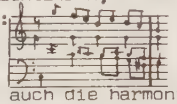
6) Vgl. II. Satzschema S. 2 und Notenbeisp. S. 3, 1+2.

7) KV. 49: a_1-a_2; KV. 262: (a+b) - c.

8) Der Vergleich zwischen den beiden Gloria-Sätzen ließe sich noch vertiefen. Es soll hier lediglich noch auf einen Aspekt hingewiesen werden, der jedoch von entscheidender Bedeutung für die stilistische Differenz des frühen und späteren Mozart ist (folgende Beobachtungen sind auf die Messen-Sätze insgesamt übertragbar): Einerseits läßt sich im späteren Gloria-Satz sehr deutlich eine Vereinfachung der musikalischen Mittel erkennen, die sich etwa in einer einfacheren melodischen Gestaltgebung zeigt, z.B. Dreiklangsmelodik im unmittelbaren Kontrast mit Skalenfortschreitungen, ebenso eine in gleichförmigen Dimensionen pulsierende Metrik, die jedoch bewußt artifiziell differenziert ist, während in KV. 49 die Ungleichförmigkeit der metrischen Dimensionen konstitutives Signum des Satzes ist. Oberflächlich betrachtet könnte diese 'Vereinfachung' als pejoratives Merkmal des späteren Messensatzes betrachtet werden. Jedoch geht diese Vereinfachung Hand in Hand mit der Konsolidierung der Ideale 'Einfalt', 'Einheit', 'Einfachheit' in der zeitgenössischen Ästhetik. Auf der Ebene des musikalischen Satzes sind jene 'einfachen' Gestalten, seien sie melodischer, periodischer oder harmonischer Natur, so gekoppelt und satztechnisch fundiert, daß insgesamt eine ungleich differenziertere Gesamtgestalt entsteht.

zu Kapitel IV:

9) Es fällt auf, daß sich Baßstimme und Chorsatz im wesentlichen an der gleichen Akkordfolge orientieren, so daß sie sich im direkten Übereinander koppeln lassen:



In dieser Kopplung wird auch die harmonische D - D-Schlußbildung am Ende der dreistimmigen Chorpassagen betont, die im realen Satz ohne Grundton und Terz des doppeldominantischen Septakkords nur mittelbar zum Tragen kommt und nur durch das im Satz noch 'mitschwingende' fis des Basses als solche erscheint. Dieses wirkt jedoch allein, d.h. in der einstimmigen Linie des Basses weniger im Sinne einer harmonischen Ausweitung, sondern eher als Subsemitonium-Umspielung des Dominanttons der Grundtonart C-Dur. Die Hinwendung zur Dominant-Tonart, die sich erst weit später im Satz konsolidiert, beginnt sich hier jedoch allmählich anzudeuten. Trotz der beschriebenen inneren Verbindung mit den übrigen Gestalten innerhalb der 'Exposition', die sich dann auch in der 'Reprise' auf eigene Art manifestiert, findet in der Gestalt d eine harmonische Öffnung statt, die einen kontinuierlichen musikalischen Fortgang im Auge hat. Der schwebende harmonische Gestus von d unterstützt seinerseits die kantabel pulsierende Melodik im Vokalsatz.

10) Eine entsprechende Systematik von Möglichkeiten des vokal-instrumentalen Verhältnisses bei solistischem Vokalsatz soll später gegeben werden.

11) Koch, Kompositionslehre III, S. 267.

12) Koch, Kompositionslehre III, S. 281ff. Koch hat naturgemäß als autonome Sätze abgeschlossene Chorkompositionen im Auge. Jedoch lassen sich seine Anschauungen auch auf die entsprechend gebildeten Partikel im Messensatz Mozarts übertragen.

13) Koch, Kompositionslehre III, S. 268.

14) Das von Koch S. 269f., gegebene Beispiel zeigt, daß die von ihm so benannten 'melodischen Figuren' durchaus mit denen in Punkt 1 und 2 bezeichneten 'Figuren' und 'Motiven' als im Wesen identisch betrachtet werden können.

15) Koch, Kompositionslehre III, S. 271.

16) Koch, Kompositionslehre III, S. 276ff.

17) Begreift man die periodische Gestalt, so wie es durch die erste Klammersetzung am Beispiel 1 (2. Klammerebene) anzudeuten versucht wurde und was sich auf b und c ausdehnen läßt, als Folge von Takten bzw. Halbtaktgruppen die sich 'über' den Taktstrich gruppieren: $\overline{3\,4}|\overline{1\,2}$ und unverschränkte Anschlüsse bilden, so hat y_2 eine metrisch verkettende Funktion, in der es nun auch in der 'ersten Durchführung' gebraucht wird (Vgl. S. 44 Beisp. 3 u. 5). Es überbrückt dort instrumentale Pausen im Vokalsatz, die in T. 15ff. nicht vorhanden sind, obwohl entsprechende metrische Zäsuren (vgl. Textwiederholungen) deutlich erkennbar vorhanden sind. Es entfällt somit dort auch eine direkte Notwendigkeit zur Verkettung.

zu Kapitel IV:

18) x' erscheint in seiner 'originären' Gestalt (T. 6) in der ersten 'Durchführung' nicht oder nur andeutungsweise. Demgegenüber gewinnt es in der 'zweiten Durchführung' eine zentrale Stellung, während das Drehmotiv x in dem 47 Takte umfassenden Komplex nur dreimal erscheint.

19) Es fällt weiterhin auf, mit welcher Konsequenz Mozart auch in diesem syntaktischen Sinnzusammenhang die Gestalt des Textes bis ins kleinste Detail durch Bildung textlich-musikalisch kongruenter Sinnzusammenhänge nachvollzieht.

20) Erst in T. 20 bildet sich der Dominantseptakkord der Dominanttonart G-Dur in voller Gestalt und in der Grundform aus, womit erst dort der relativ großräumig konzipierte, und gleichzeitig auf diese Weise tektonisch sehr wirksam eingesetzte Modulationsprozeß endgültig vollzogen erscheint.

21) Wählt man den ganzen Takt als Grundlage der metrischen Betrachtung, so bilden sich die nun die Takte innerhalb der Taktstriche. Der Anschluß der Taktgruppen erfolgt durchweg unverschränkt.

22) Kompositionslehre I, S. 52f.

23) Dieser Aspekt wird im Laufe unserer analytischen Betrachtungen noch mehrfach anklingen und im Zusammenhang mit der Theorie der Metrik noch näher begründet werden.

24) Kompositionslehre II, S. 372.

25) D. de la Motte weist in seiner Harmonielehre (S. 139) darauf hin, daß die Folge S-D in klassischer Musik so gut wie nicht vorkommt. Im vorliegenden Fall (in der 'Exposition') handelt es sich zwar um eine Folge von Sextakkorden, die jedoch den spröden und allzu naiven Klang der einfach kadenzierenden Akkordfolge nur bedingt mildert.

26) Die kleine None ist in der harmonischen Analyse deshalb in Klammern gesetzt, weil sie innerhalb des Motivs y_1 in den ersten Violinen nur als Durchgangsnote erscheint und die klangliche Substanz des Akkords somit nur bedingt prägt.

27) Es erscheint unmittelbar einsichtig, daß die Lauffigur mit dem dort intendierten Ausdruckshabitus im Grunde unvereinbar ist.

28) In den beiden Tabellen wurden die verschiedenen Möglichkeiten etwa nach ihrem quantitativen Stellenwert im Satz der Gloria- und Credo-Sätze zu ordnen versucht, wobei zwischen den beiden ersten Möglichkeiten des Chorsatzes etwa ein ausgeglichenes Verhältnis bestehen dürfte.

29) Koch, Kompositionslehre III, S. 266.

30) Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu beobachten und läßt die Aussagen Kochs aus einer anderen Perspektive als begründet erscheinen, daß in jenen Teilen der groß besetzten Ensemble-Sätze in den Opern Mozarts, in denen sich die Vokalstimmen zu einem homorhythmischen bzw. homophonen Block zusammenschließen, die melodische Linienführung in den Stimmen fast immer eine einfachere Gestalt annimmt, da in diesen Partien - mehr oder weniger ausgeprägt - ein chorisches Satzprinzip zu walten beginnt, in dem nach Koch die 'Empfindung vieler Personen zugleich' zum Ausdruck kommt.

zu Kapitel IV:

31) Der Grund dafür ist wohl in den weitgehend abstrakten Inhalten der textlichen Vorgaben zu sehen. In den in Form von Solo-Sätzen vertonten Texten aus Vespern u.ä., deren bildhafte und ausdruckshafte Komponente teilweise sehr deutlich ausgeprägt ist, stellt sich der Sachverhalt anders dar.

32) Es wurde eingangs darauf hingewiesen, daß diese Kopplung zwar recht häufig ist, jedoch keinen ausschließlichen Charakter hat.

33) Vgl. dazu Chr.-H. Mahling, Typus und Modell in den Opern Mozarts, Moz.-Jahrb. 1968/70, S. 145ff.

34) Abert, Mozart I, S. 247.

35) Abert, a.a.O., S. 248.

36) Abert, a.a.O., S. 249.

37) Abert, S. 265. Abert verweist darauf, daß Mozart am 4. November 1777 seinem Vater aus Mannheim in einem Brief mitteilte, daß er sich dort keine seiner Messen aufzuführen traue, da die Singstimmen über alle Maßen schlecht seien (Abert, a.a.O., ebda.).

38) Koch, Kompositionslehre III, S. 281.

39) Koch, Kompositionslehre III, S. 283.

40) Die Starrheit und Stereotypie in den Fugenkompositionen der Neapolitaner, die Abert bemängelt, hat in einer Zeit, da die Fuge in anderen Regionen kirchenmusikalischer Komposition (z.B. im norddeutschen Raum) und in anderen Gattungen Wesen und Geltung aufs Höchste entfaltet, offensichtlich darin ihren Grund, daß die Komponisten dieser Form bzw. diesem chorischen Kompositionsprinzip keine große Bedeutung beimaßen, vor allem da sie auch in der Oper, deren Tonsprache und Formenspektrum sie in die Meßkomposition übertrugen, keinen Platz hatte.

41) AfMw 25, 1968, S. 290.

42) Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge, Leipzig 1814, S. 14.

43) Kunze, a.a.O., ebda.

44) Kunze, a.a.O., S. 292.

45) Kunze a.a.O., S. 299. Kunze bezieht sich auf die Fugenlehre Reichas im Cours de composition musicale. Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition ... Aus dem Franz. ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen (von C. Czerny), 2. Vol., Wien (ca. 1832). Daselbst in Bd. 4 (S. 9. Teil), S. 871-1098.

46) Kunze, a.a.O., S. 302f.

47) Allein Beethoven ist es, der diesen 'Konflikt' im Zusammenhang mit der Fugenkomposition in seinem Spätwerk erstmalig verbalisierte.

48) Band I, S. 271ff. Der Artikel ist vermutlich von Kirnberger verfaßt. "Überhaupt, weil bey dem Chor alle Personen einerley Worte singen, so kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenstand natürlicher Weise auf gar alle Anwesenden einerley Wirkung macht, so daß keiner die Aeußerung derselben verbergen kann." (S. 274) "Daß die Chöre nur selten und in einem langen Stük, wie die Oper ist, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen seyen, ist eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So sehr starke Eindrüke, wie diese sind, die man von den Chören erwarten kann, können nur selten vorkommen;" (S. 275).

zu Kapitel IV:

49) Dieser gesamte Thesenkomplex (auch den kontrapunktischen Satz betreffend) wäre auch an Chorkompositionen außerkirchlicher Gattungen, z.B. an den Chören in den Oratorien Haydns verifizierbar.

50) Die Begründung der Anführungszeichen wird aus der Analyse deutlich werden.

51) In der Doppeltaktgruppe c der 'Exposition' hatte sich jene Art des chorischen Satzes in Gestalt der Vorhaltssequenzen angedeutet. Dort war die Archaik mit einem besonderen Ausdrucksakzent gekoppelt und durch ihn legitimiert.

52) D.h. am Vokal-Baß, wenn dieser pausiert, am Tenor. Eine fehlende akkordische Ausführung des Basses wie überhaupt ein gänzlicher Verzicht auf die Orgel, die in 'tasto-solo'-Partien den Instrumentalbaß verstärkt, teilweise aber auch völlig pausiert, würde an der Substanz des musikalischen Satzes nichts ändern. Ihrem ganzen Wesen nach partizipiert diese Musik nicht mehr am Generalbaß, der nur noch aus aufführungspraktischen Gründen 'mitgeschleppt' wird. Die Orgel, die nur äußerst selten z.B. im Benedictus der "Orgel-Solo-Messe" KV. 259 solistisch hervortritt, bewirkt jedoch insgesamt eine klangliche Nuancierung, die dem Sakralraum angepaßt ist und in diesem Sinne bewußt eingesetzt und teilweise aber ausgespart ist.

53) Stereotypen Charakter hat, abgesehen von der ständig wechselnden Stellung im Takt, die Häufung der Block-Rekapitulationen an sich, die offensichtlich auf die bewußt stereotyp-überzeichnete Darstellung des für die archaische Gestik der Fuge konstitutiven monothematischen Prinzips hinzielt, das auch in Doppel- oder Tripelfugen nur bedingt modifiziert wird. In anderen Fugen, die jedoch insgesamt ein unreflektiert archaisches Gepräge tragen, verfährt Mozart in dieser Hinsicht variabler und differenzierter.

54) Koch, Lexikon, Sp. 760.

55) Koch, Lexikon, Sp. 1161.

56) Rie.-Lex.-Sachteil, S. 740.

57) S. 645, ohne Sig.

58) Rie.-Lex.-Sachteil, Sp. 740. Eggebrecht verweist in diesem Zusammenhang auf H. Chr. Koch.

59) G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Die Wiener klassische Schule, vom Hrsg. verf., S. 790f.

60) Auch der Bläser-Satz, der Motiv y_1 akkordisch 'überlagert' (vgl. Beispiel) ist Bestandteil des obligaten Akkompagnements. Er wird bezeichnenderweise am Beginn der Fuge ausgespart.

61) Ein so rhythmisierter, doppelter Quintsprung widerspricht, vom traditionellen kontrapunktischen Satz her betrachtet, den Regeln der Melodiebildung (die in x' so auffallend beachtet werden), ja, er verhält sich geradezu diametral zu ihnen.

zu Kapitel IV:

62) Sie sind im Satzschema mit 1. Durchführung, 2. Durchführung (Engführungsteil) und Coda bezeichnet, 'Block' 1 bis 'Block' 4 mit Exposition. Die Verwendung dieser Termini ist, besonders, da sie im gleichen Satz schon einmal in einem speziellen Sinn gebraucht werden, zugegebenermaßen sehr problematisch, zumal es an sich fragwürdig ist, sich diese Begriffe bei der Analyse von Fugen nutzbar zu machen. Sie sollen hier lediglich einer groben formalen und auch inhaltlichen Orientierung dienen.

63) Die Entfaltung von primär als untergeordnet erscheinenden Elementen wurde im zitierten Riemann-Lexikon-Artikel als Signum eines nach den Prinzipien des obligaten Akkompgnements gestalteten musikalischen Satzes gesehen.

64) Abert, Mozart I, S. 411.

65) Abert, a.a.O., I, S. 410.

66) Vgl. II, Satzschema S. 140 und Notenbeispiele S. 141f.

67) Die Fünftaktigkeit des musikalischen Sinnzusammenhangs a - s_1 resultiert aus der Erweiterung einer originär symmetrischen Bildung (2+2) mittels einer in der Dynamik differenzierten Wiederholung des zweiten Taktes der ersten Doppeltaktgruppe (=a) (Vgl. Beispiel).

68) So auch durch die einfache rhythmisch-ostinate Ausgestaltung der 2. Violine und des Basses.

69) Differenziert wird die Einfachheit der Akkordfolge schon durch die beschriebene Taktrepetition und die durch sie bedingte Asymmetrie.

70) Die Verschiebung der Blöcke im Takt (als isolierte und im Grunde sinnwidrige Anwendung eines Gestaltungsprinzips des alten kontrapunktischen Satzes) stellt sich im Kyrie etwas anders dar als im Gloria. Während im letzteren ein steter Wechsel der Position im Takt nachzuvollziehen ist, läßt sich im vorliegenden kontrapunktischen Komplex des Kyrie folgender Sachverhalt skizzieren (Zahlen bezeichnen Zählzeiten, auf denen jeweils das erste Subjekt einsetzt): 1 3 3 1 1 3.

71) Tours 1970, S. 140f.

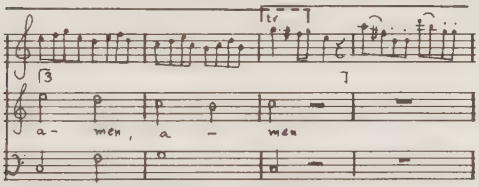
72) Vachon, a.a.O., ebda. Die Seitenzahlen beziehen sich auf die AMA.

73) x_7: Zu den drei kontrapunktischen Gestaltungsprinzipien reiht sich ein viertes, das in der Verwendung zweier motivisch heterogener Subjekte gründet. Diese auffallend systematische Darstellung von verschiedenen Prinzipien des tradierten kontrapunktischen Satzes in einem homophonen Kontext läßt sich auch hier vielleicht schon im Sinne eines bewußten 'Vorführens' begreifen, das sie in ihrer archaischen Qualität bloßzustellen beabsichtigt. Im Credo der Messe KV. 192 zeigt sich ein derartiges Verfahren ganz deutlich.

74) Auch die hohe Formbeherrschung des reifen Mozarts deutet sich an, so z.B. darin, daß die besondere Ausdrucksqualität, die der Gestalt b eigen ist, und die im Zusammenhang mit dem Text "visibilium omnium ..." keine textexegetische Bedeutung hat, sondern im Gesamtkontext nur als kontrastierendes Element wirksam ist, im textlichen Sinnzusammenhang "vivos et mortuos" (vgl. Satzschema, T. 102ff.) im Sinne des tradierten Ausdruckstopos einen spezifischen Sinn erhält.

zu Kapitel IV:

75) Der erste Takt von b'(Fuge) hat deutlich den Charakter eines Verschränkungstaktes im instrumental-vokalen Verbund. Der Umschwung vollzieht sich unmittelbar im anschließenden Takt. Im direkten Anschluß an b wandelt sich die Situation wiederum: eine Dreitaktgruppe des Vokalsatzes ist mit zwei sich verschränkenden Doppeltaktgruppen im instrumentalen Bereich gekoppelt, wobei wiederum die instrumentale Bildung a im Satz auftaucht:



76) In b, T. 21ff., kommt es in T. 27 mittels einer hemiolischen Bildung im Vokalsatz zur Bildung einer Fünftaktgruppe nach einer symmetrischen Viertaktgruppe. Die so bedingte Asymmetrie wird allerdings durch eine Verschränkungsbildung im Instrumentalsatz relativiert. (Vgl. Beisp. 4, letzter Takt).

77) Trotz symmetrischer Taktgruppenbildungen war dieser zäsurlose Fluß in der Credo-Fuge durch eine ständige Verschränkungsbildung gewährleistet (4+1). Lediglich mit der Gestalt b dringen vorübergehend gleichförmige Ruhepunktfolgen im Sinne eines metrischen Kontrastes in den musikalischen Verlauf.

78) Der Einsatz des Basses T. 112, analog dem initialen Einsatz des Soprans in T. 106 von g ausgehend, erscheint nicht wie dieser im harmonischen Kontext der Tonika, sondern in dem der Dominanttonart, wodurch sich eine auffallende harmonische Akzentverschiebung ergibt, die sich auch metrisch konkretisiert.

79) Legt man der Achttaktperiode a einen gleichförmig alternierenden metrischen Puls zugrunde, der besonders im Nachsatz im Sinne von leicht - schwer - leicht - schwer deutlich ausgebildet ist, so ergibt sich mit der Überlappung von Viertaktgruppen eine komplexe metrische Struktur, in der jeweils zwei betonte bzw. schwere Takte aufeinanderprallen: s - l - s - s - l - s usw.

80) Vgl. dazu Reichert, Mozarts Credo Messen und ihre Vorläufer, Mozart-Jb. 1955, S. 117ff.

81) Vgl. etwa die Chorfuge "And with his stripes" aus dem Oratorium "Der Messias" (2. Teil, Nr. 23) von G. F. Händel.

82) Zwischen der besagten Chorfuge von Händel und dieser Passage aus dem Credo von Mozart existiert auch ein textlich-inhaltlicher Bezug.

zu Kapitel V:

1) C. Dahlhaus, Polemisches zur Theorie der Rhythmik und Metrik, Mf 29, 1976, S. 183-186. Auf diesen Aufsatz, in dem sich Dahlhaus mit den zentralen Thesen der Studie von G. Henneberg auseinandersetzt, und auf die Rezension ihrer Abhandlung von W. Seidel (Mf 29, 1976, S. 226) erwidert Henneberg mit dem Aufsatz, Was ist der musikalische Rhythmus?

zu Kapitel V:

- Eine Entgegnung, Mf. 29, 1976, S. 465–467, worauf im selben Heft der Zeitschrift C. Dahlhaus (Nachbemerkung, S. 467–468) und W. Seidel (Zum Verständnis der Akzenttheorie. Eine Antwort auf die Entgegnung von Gudrun Henneberg, S. 468–469)

2) G. Massenkeil, Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts, Wiesbaden 1962, S. 5. Massenkeil weist darauf hin, daß der Begriff Symmetrie als Bezeichnung einer paarigen Taktordnung erst am Beginn des 19. Jahrhunderts und zwar bei G. Weber auftritt. (a.a.O., S. 8).

3) Kompositionslehre II, S. 357.

4) Seidel, Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976 S. 93.

5) Koch, a.a.O., S. 346.

6) S. 134. Mit den Begriffen 'Periode größeren Umfangs' oder Hauptperiode bezeichnet Koch großformale Partikel eines musikalischen Satzes.

7) G. Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik, S. 213.

8) A. Feil, Studien zu Schuberts Rhythmik, München 1966, S. 25.

9) Inwiefern all das auf den Satz Beethovens zutrifft, an dem Riemann seine Theorie hauptsächlich exemplifiziert, mag hier dahingestellt bleiben.

10) Feil, a.a.O., S. 28.

11) Feil, a.a.O., ebda.

12) Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Diss. Heidelberg 1955 (masch.), S. 104.

13) Koch, Kompositionslehre, II, S. 374ff. Koch unterscheidet zweierlei Arten von Sätzen, die sich nicht unmittelbar an der Zahl Vier orientieren, einmal diejenige, die das Gefühl erst in einem 'späteren' Takt (5, 6, 7. ..) als vollständig erkennt, wobei diese jedoch meist auf Viertaktgruppen rückbezogen werden, sei es, daß sie als direkte Erweiterungen von solchen dargestellt werden oder sei es, daß er lediglich Analogien im Bau nachweist (Viertaktgruppe: 2 + 2, Fünftaktgruppe 2 + 3, z.B.). Zum anderen spricht Koch von erweiterten Sätzen (a.a.O., S. 424ff.) als solchen, die mehr enthalten als zu ihrer "Vollständigkeit unumgänglich nöthig ist". Koch nennt verschiedene Möglichkeiten der Bildung solcher erweiterter Sätze. So kann z.B. eine Viertaktgruppe (enger Satz) mittels Wiederholung eines Taktes zu einer Fünftaktgruppe (erweiterter Satz) erweitert werden. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, daß der enge Satz durch einen Anhang erweitert wird, sei es, daß ein Motiv aus der Viertaktgruppe fortgesponnen wird (Koch beschreibt hier eine Verfahrensweise, die nach unserer Auffassung unter den Oberbegriff der thematischen Arbeit fällt; bei Koch ist sie jedoch Bestandteil der Lehre von der Taktordnung) oder daß eine freie Figuration die Grenzen der Viertaktigkeit erweitert. Die letzte Möglichkeit zur Erweiterung eines Satzes ist nach Koch die "Parenthese, oder die Einschaltung zufälliger melodischer Theile, zwischen die Glieder eines Satzes." (a.a.O., S. 451f.). Im dritten Band seiner Kompositionslehre gibt Koch im Kapitel "Von dem Gebrauche der melodischen Verlängerungsmittel" (S. 153ff.) viele Beispiele für die kompo-

zu Kapitel V:

sitionstechnische Anwendung dieser "Hülfsmittel, durch welche den Theilen der Melodie ein größerer Umfang gegeben werden kann". Ungeradzahlige Taktgruppen können auch durch das Verfahren der "Tacterstickung" (mit unseren Worten: der Verschränkung) (Koch, Kompositionslehre II, S. 453ff.) entstehen, wenn zwei Sätze so 'zusammengeschoben' werden, daß (unter den entsprechenden harmonischen Voraussetzungen) der Schlußtakt der ersten und der Anfangstakt der zweiten Viertaktgruppe miteinander identisch sind.

14) Koch, Musikalisches Lexikon, Sp. 1491.

15) Koch, Lexikon, Artikel 'Einfalt', Sp. 516.

16) Massenkeil, a.a.O., S. 25.

17) Seidel, Rhythmustheorien der Neuzeit, S. 130.

18) Apfel/Dahlhaus, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, Dahlhaus: S. 184.

19) Über Symmetrie und Asymmetrie in Mozarts Instrumentalwerken, NZfM 124, 1963, S. 208ff.

20) Henneberg, a.a.O., S. 232.

21) Henneberg, a.a.O., S. 267.

22) Polemisches zur Theorie der Rhythmik und Metrik, Mf 29, 1976, S. 184.

23) System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. 196.

24) M. Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 3. Auflage Tübingen 1968.

25) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Dahlhaus: S. 195.

26) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Apfel: S. 128. S. 127 stellt Apfel seine Leseweise der metrischen Konfigurationen innerhalb einer achttaktigen Periode der Riemanns gegenüber.

27) Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, JbP 14, 1916, S. 11.

28) Vgl. dazu auch H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 196 und Apfel/Dahlhaus, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, I, Apfel: S. 127.

29) Seidel, Rhythmustheorien der Neuzeit, S. 181f.

30) Koch, Lexikon, Art. Takt, 1) Von den einfachen Taktarten, Sp. 1478.

31) Rhythmus, Eine Begriffsbestimmung, S. 102.

32) Koch, Kompositionslehre II, S. 357.

33) Koch, a.a.O., S. 358.

34) Koch, a.a.O., ebda.

35) Koch, a.a.O., S. 362.

36) Vgl. Zitat S. 197.

37) Vgl. dazu auch Riepel, Kompositionslehre I, S. 23, sowie die Erörterung dieser Textstelle von G. Henneberg, a.a.O., S. 15f.

38) Koch, Kompositionslehre II, S. 361f. Die Anm. 'Ruhepunkt' und 'Einschnitt' sind vom Verf.

zu Kapitel V:

39) Koch, Kompositionslehre II, S. 83.

40) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Apfel: S. 120ff.

41) Vgl. II, S. 7, Beisp. 1, a-c.

42) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Apfel: S. 110.

43) Seidel weist darauf hin, daß im Bewußtsein Riemanns folgende Takt- bzw. Taktmotivformation als die einfachste und natürlichste gilt: . Ein Motiv, das die Grundzeit in zwei gleiche Teile breche , mißachte das von Riemann als natürlich erachtete Verlangen, den Schwerpunkt zu dehnen, ihn also temporär zu manifestieren. (Rhythmustheorien der Neuzeit, S. 172). Die Gabeln< > deuten bei jene agogisch-dynamische Differenzierung an, die sich bei rhythmisch-motivisch konkretisiert. So kommt der zweiten Zählzeit (hinter dem Taktstrich) außer einem (auftaktig vorbereiteten) dynamischen Akzent ein agogischer in Form einer fast unmerklichen Dehnung zu, die - was > andeuten soll - langsam ausklingt.

44) Apfel/Dahlhaus, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, I, Dahlhaus: S. 185.

45) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Dahlhaus: S. 186.

46) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., S. 187.

47) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Dahlhaus: S. 185.

48) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Dahlhaus: S. 200.

49) in: Die Auswirkungen der Theorie Hugo Riemanns, Magdeburg 1925, S. 30.

50) Apfel/Dahlhaus, a.a.O., Dahlhaus: S. 201.

51) Dahlhaus spricht davon, daß erst in der Doppeltaktgruppe 7/8 ein Harmoniewechsel stattfindet. In der wiedergegebenen Vokalperiode liegt jedoch schon in der zweiten Doppeltaktgruppe ein Harmoniewechsel vor. Möglicherweise zählt Dahlhaus die dem Vokaleinsatz vorangestellten vier Horn-Takte mit:

Dann liegt in der Tat erst im siebten und achten Takt ein Harmoniewechsel vor. Dies macht jedoch die Kritik nicht hinfällig: Die symmetrische Taktordnung, die sich mit den einleitenden Takten wie folgt darstellen läßt 4 + (4+4), wäre somit dennoch von einem nicht alternierenden, also asymmetrischen Puls durchdrungen.

52) Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf diese achttaktige Vokalperiode.

53) So wäre auch eine Interpretation (im weitesten Sinne), die dem ersten Ruhepunkt einen dynamischen Akzent verleiht, wodurch sich eine Betonungsfolge 1 - s - 1 - s ergäbe, oder die die Folge 1 - s sowohl der ersten als auch der zweiten Doppeltaktgruppe zugrunde legt, nicht ohne weiteres als falsch anzusprechen.

54) Besseler, Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, Kongr. Ber. Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 237; vgl. etwa Haßlers "Tanzen und Springen", das Besseler zitiert (S. 235). Besseler begründet zwar das Prinzip des Akzentstufentaktes aus den Erfordernissen usueller Tanzmusik, gibt aber keine Hinweise darauf, ob möglicher-

zu Kapitel V:

weise auch diese ständig und in gleichem Abstand wiederkehrenden Ruhepunktbildungen durch bestimmte Schritt- bzw. Bewegungsabfolgen bedingt sind.

55) Seidel, Rhythmustheorien der Neuzeit, S. 188.

56) Seidel, a.a.O., S. 189.

57) Seidel, a.a.O., S. 191.

58) Es ist bei diesem Beispiel jedoch zu beachten, daß der Instrumentalsatz gegenüber dem Vokalsatz eine gewisse Selbständigkeit besitzt, indem er mittels Verschränkungsbildung die Zäsuren (Ruhepunkte) im einfach-symmetrischen Vokalsatz überbrückt. Vgl. jedoch auch Credo KV. 337, S. 133 Beisp. 4, zweiter Halbsatz.

59) Betrachtet man jeweils den ersten Takt der Perioden aus KV. 49 und 139, so wird deutlich, daß eine auftaktige Figur, wie sie in KV. 139 vorliegt, nur jene Tendenz bekräftigt, die auch beim abtaktigen Phrasenbeginn in KV. 49 gegeben ist: die Markierung des zweiten Taktes als Ruhe- und Schwerpunkt. In KV. 139 findet am Übergang von T. 1 zu 2 kein Harmoniewechsel statt. Die auftaktige Geste erzeugt dennoch ein Spannungsgefälle zum zweiten Takt.

60) Weitere Möglichkeiten wurden schon im Zusammenhang mit dem Credo aus KV. 337 analytisch nachgewiesen.

61) Bezeichnenderweise erscheint außer der Dominante keiner der Akkorde in Grundform. In a, T. 29 ff. (vgl. Beisp.), ist der Spannungszustand dadurch noch intensiver. Statt in die Dominante findet eine Ausweitung in die Doppeldominante statt.

62) Diese Deutung mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, da man einen kontinuierlichen harmonischen Verlauf in der Gestalt D^{6}_{4} – T unterstellen könnte. Derartige Schlußbildungen sind jedoch im 3/4-Takt in Schlußtakten von Viertaktgruppen selten, da sie die Geschlossenheit der metrischen Sinneinheit auflockern. Halbschlußbildungen (weiblicher Art) stellen sich meist so dar wie in T. 46 dieses Satzes (vgl. II, S. 98 Beisp. 5).

63) Durch Pausen abgesetzte Halbschlüsse an Phrasenenden, die nicht durch eine kleine Septim deklamatorisch zugespitzt erscheinen (vgl. S. 98 Beisp. 5, T. 46), sind stets im instrumentalen Bereich mit Verkettungsfiguration kombiniert.

64) Die Wortverbindung rhythmisch-metrisch soll hier lediglich die Dimension des Ereignisses bezeichnen helfen, das sich im metrischen Gegenüber von spezifischen Notenwerten, nicht von Takten konkretisiert.

65) Die Folge D – T liegt, worauf hingewiesen wurde, in a harmonisch 'ausgebildet' erst in der zweiten Doppeltaktgruppe vor. In der ersten ist sie hingegen nicht zwingend wahrnehmbar. Die adäquate Deklamation des Wortes 'credo' verlangt unzweifelhaft eine Betonung der ersten Silbe. So entsteht in der zweiten Doppeltaktgruppe, wo vonseiten der harmonischen Progression eine Betonung des zweiten Viertels bewirkt wird, eine eigentümliche Disjunktion zwischen textlicher und musikalischer Akzentsetzung, die ihrerseits den in a vorhandenen statischen Spannungszustand verschärft.

zu Kapitel V:

66) Die Indifferenz der ersten Doppeltaktgruppe von a, die durch das vokal-instrumentale Unisono bedingt wurde, wird also in der ersten Doppeltaktgruppe von a' nachträglich indirekt beseitigt.

67) In T. 48 lassen sich die Töne c'' und e'' in den Oberstimmen des Chores über d auch als Bestandteile eines D^{9}_{7}-Akkords begreifen.

68) Eine Halbschlußbildung wäre im Zusammenhang mit dieser Akkordfolge ungewöhnlich.

69) Vgl. dazu, H. Eggebrecht, Art. Komposition, Rie.-Lex.-Sacht., S. 473.

70) Abert, Mozart I, S. 412.

71) In KV. 337 (vgl. S. 34 Beisp. 7) sind diese Sphären ebenfalls, wenn auch auf andere Weise, unterschieden. Die Intention des Ausdrucks ist vergleichbar.

72) In KV. 337 (vgl. II, S. 134 Beisp. 7-8) wird ein musikal . Bezug zwischen 'ex Maria virgine' und 'passus et sepultus est' hergestellt.

73) Vgl. dazu auch die Beisp. auf S. 227 dieses Kapitels, in denen der Satzteil 'et vivificantem' in eine Doppeltaktgruppe gefaßt ist.

74) Vgl. dazu auch die Analyse des ersten Sinnzusammenhangs des Gloria aus KV. 262.

75) Koch, Kompositionslehre II, S. 453ff.

76) Die formale Abgrenzung dieses Sinnzusammenhangs A ist dadurch legitimiert, daß sich (erst) in den Takten 25ff. eine deutliche Kadenz (in der Grundtonart) ausbildet, die einen nachdrücklichen formalen Akzent setzt .

77) Im Notenbeispiel ist diese Möglichkeit der metrischen Interpretation durch die mit 1. bezeichnete Klammersetzung markiert.

78) Im Zusammenhang mit dem Begriff 'primäre Syntax' wurden die allgemeinen Prinzipien der Kopplung von textlich-inhaltlichen und musikalisch-inhaltlichen Einheiten innerhalb eines symmetrischen Satzes dargelegt.

79) Vgl. dazu auch Massenkeil, Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts, S. 94ff. Massenkeil bezeichnet eine derartige, auf Verschränkung hin konzipierte Viertaktgruppe als 4 | 5. Er unterscheidet zwischen zwei Typen verschränkter Taktgruppen: einmal den Typus geradzahlig-ungeradzahlig (er liegt z.B. bei 4 | 5 vor) zum anderen den Typus ungeradzahlig-geradzahlig (z.B. 3 | 4). Massenkeil weist darauf hin, daß der erste Typus im Werk Mozarts offensichtlich häufiger in Erscheinung tritt. Nach Massenkeil entspricht dies der "allgemeinen Beobachtung...", "daß in dieser Zeit geradzahlige Taktgruppen häufiger als ungeradzahlige vorkommen" (S. 97f.). Wir können folgender Feststellung Massenkeils uneingeschränkt zustimmen: "Verschränkte Taktgruppen bewirken dort, wo sie auftreten, stets eine metrische Spannung" (S. 120). Hingegen halten wir es für unumgänglich, diese Spannung auch metrisch qualitativ zu begründen. Das soll nicht heißen, daß Massenkeils Beobachtungen und Thesen als falsch zu bezeichnen sind. Es bleibt ihm jedoch eine entscheidende Dimension der Metrik verschlossen. Spannung tritt notwendigerweise nur vor einem 'Spannungshorizont', d.h. auf die Metrik bezogen nur in Relation zu einem gleichförmigen Kontinuum in

zu Kapitel V:

Erscheinung, bei dem das qualitative Moment eine entscheidende Rolle spielt, da es, wie dargelegt wurde, ursächlich mit dem quantitativen Moment verknüpft ist. Zu einem metrisch qualitativen Ereignis kommt es nach Massenkeil, ohne daß er es direkt als solches bezeichnet, nur im jeweils letzten Takt von symmetrischen Taktgruppen. Dort bildet sich entweder eine Zäsur (in unverschränkten Zusammenhängen) oder nicht (in verschränkten Zusammenhängen), wobei sich ein direkter Bezug zu unserem Begriff des Ruhe- und Schwerpunkts ergibt. Wenn Massenkeil von einer 4 | 5 -Taktgruppe spricht, bleiben die ersten drei Takte metrisch qualitativ amorph, bzw. unbestimmt. Substantieller Bestandteil des Spannungshorizontes, vor dem die Verschränkung als Moment der Spannungsbildung hervortritt, ist auch nach Massenkeil, der sich in diesem Zusammenhang ebenfalls auf Koch bezieht, das unzweifelhaft auch metrisch qualitativ in Erscheinung tretende Zustandekommen eines Ruhepunktes (bzw. einer harmonisch-melodisch gebildeten Zäsur) im Schlußtakt symmetrischer Taktgruppen. Der Umfang der Taktgruppe, an dessen Ende sich jener qualitative Prozeß abspielt, ist im Verständnis Massenkeils in erster Linie durch einen motivisch-thematischen Zusammenhang bestimmt. Es erweist sich jedoch, wie die Analyse des Credo der Messe KV. 257 deutlich gezeigt haben mag, als unumgänglich, die Frage nach der so definierten metrischen Qualität auch auf die symmetrische Binnenstruktur motivisch-thematischer Einheiten auszudehnen und somit die metrisch qualitativ/quantitative Gestaltungseinheit der Doppeltaktgruppe zur Grundlage der metrischen Analyse zu machen. Nur unter dieser Voraussetzung läßt sich überhaupt erst ein kontinuierlicher Spannungshorizont im musikalischen Satz nachvollziehen, vor welchem Hintergrund Prozesse der Spannung und Entspannung - auch in der Apperzeption - erst in Erscheinung treten können. So tritt innerhalb eines (bislang) unverschränkten Satzes eine Verschränkung hauptsächlich dadurch als Moment der Spannung hervor, daß sich Störungen im metrisch alternierenden Puls einstellen, wie z.B. im analysierten Credo-Satz, wo sich statt des erwarteten schweren (Schluß-) Taktes (gemäß dem zugrunde liegenden metrischen Spannungshorizont) überraschenderweise ein weiterer leichter einstellt, der die Verschränkung bedingt bzw. ermöglicht, wobei äußerlich betrachtet die Viertaktigkeit (Geradzahligkeit) gewahrt bleibt. In der verschränkt anschließenden Viertaktgruppe muß es zumindest anfangs zu einer selbst spannungsträchtigen metrischen Inversion kommen, so wie sie im vorliegenden Gloria-Satz von vorneherein besteht und wo sie zum Gegenstand artifizieller Konfrontationsprozesse mit der Grundform des metrischen Pulses l - s wird.

80) Die 'unverschränkten' Achttaktperioden $a_1 - a_2$ sind in den Beispielen auch graphisch einander zugeordnet.

81) Vgl. II, letzter Takt von Beisp. 5, S. 56 und erster Takt von Beisp.3, S. 55.

82) Die deklamatorisch kompakte und festliche Vertonung des "Gratias..." entspricht einem kompositorischen Modell.

83) Wenn wir von 'Diskordanz' sprechen, soll dies nicht heißen, daß sich in verschiedenen Ebenen des musikalischen Satzes notwendigerweise verschiedene metrische Strukturen ausbilden, die miteinander konkurrieren und somit eine artifiziell erzeugte Indifferenz bedingen, wie es im Credo aus KV. 257 der Fall war. Vielmehr soll durch eine ent-

zu Kapitel V:

sprechende Untersuchung des Satzes auf extraordinäre metrische Sachverhalte, z.B. eine Inversion des Pulses 1 - s analytisch aufmerksam gemacht werden.

84) Vgl. die entsprechenden Schlüsse in den Sätzen, denen der einfache symmetrische Typus zugrunde liegt.

85) Die Hörner vollziehen die Dreitaktgruppen des Vokalsatzes mit und komplettieren den ersten Takt (𝅗𝅥.|𝅗𝅥.|𝅗𝅥.).

86) Wie wir im historischen Teil der Arbeit ausführten, entspricht die kontrapunktische Behandlung des Solo-Satzes offensichtlich einem satztechnischen Modell, das möglicherweise auch noch in der vorliegenden Passage zum Tragen kommt. Es wird also hier wieder deutlich, wie subtil historische Topoi, gleich welcher Natur sie seien, in der Struktur des musikalischen Satzes rückbegründet sind. Auf den tektonischen Stellenwert dieser Solo-Gruppe in Relation zum Begriff des sinfonischen Messensatzes wiesen wir im Zusammenhang mit dem Gloria der Messe KV. 257 hin.

87) Die fallende Achtelbewegung prägt dadurch, daß sie mit einer Achtelpause beginnt, ein auftaktiges Gefälle zum zweiten Takt der motivischen Konfiguration aus. In b_2 entspricht sie der inneren Auftaktigkeit der vokalen Dreitaktgruppe. Dieser Auftaktigkeit wird dort metrisch nicht unmittelbar entsprochen, d.h. es stellt sich im folgenden Takt keine Schluß- bzw. Ruhepunktbildung ein, wie es in einfach-symmetrischen Zusammenhängen der Fall ist. In b_2' ist die immanente Auftaktigkeit nur im instrumentalen Bereich gegeben, wo sie an der immanenten Akzentuierung der Viertaktgruppe (1 - s - 1 - s), die im musikalischen Satze jedoch umgekehrt wird, teilhat.

88) Massenkeil, Untersuchungen zum Problem der Symmetrie, S. 121ff.

89) Über Symmetrie und Asymmetrie in Mozarts Instrumentalwerken, S. 211.

90) Vgl. II, S. 57 Beisp. 8, 9. Der Abschnitt T. 57-76 wurde deshalb mit Ü im Sinne eines Überleitungsteils bezeichnet, da das ihm zugrunde liegende Material in den Rahmenteilen nicht mehr verwendet wird und auch in M nicht aufgegriffen wird.

91) Auf eine derartige Divergenz von Taktgruppen,die wir mit dem Begriff der Diskordanz belegten, kommt auch Dahlhaus zu sprechen: "Treffen die Takte 1-3 einer 4-Takt-Gruppe der Oberstimme mit den Takten 2-4 einer 4-Takt-Gruppe der Unterstimme zusammen, so ist fast immer - außer in Imitationen - Takt 1 der Oberstimme leicht, wenn in der Unterstimme Takt 1 schwer, also Takt 2 leicht ist.

1 2 3 4

1 2 3 4

s 1 s 1 s."

Über Symmetrie und Asymmetrie in Instrumentalwerken Mozarts, S. 211.

92) Es stehen sich eine deklamatorisch impulsive, aufwärtsgerichtete Dreiklangsbrechung in rauschender Sechzehntelfiguration und eine stockende, diatonische Abwärtsbewegung in Achteln gegenüber. Grundlage der Bewegung ist einmal die Achtelnote, zum andern das Viertel. Die Abwärtsbewegung ist im Baß mit einer Gegenbewegung gekoppelt. So existieren zwischen dem melodisch gestischen Potential von B und c_1

zu Kapitel V:

deutliche Bezüge, ohne daß man jedoch von direkten motivischen Bezügen sprechen könnte, zumal sich die heterogenen Komponenten in B in anderen periodischen Dimensionen darstellen. Hier wie dort handelt es sich um elementare melodische Vorgänge, die im kontrastierenden, gestisch heterogenen Nacheinander die instrumentalmotivische Substanz prägen und die erst durch ihre artifizielle satztechnische Darstellung nicht als bloß triviale Redewendungen erscheinen.

93) Vgl. die Vertonung dieses Textes in andern Gloria-Sätzen.

94) Köln 1972.

95) Abraham/Dahlhaus, a.a.O., S. 60.

96) Abraham/Dahlhaus, a.a.O., S. 61.

97) Abraham/Dahlhaus, a.a.O., ebda.

98) Über Symmetrie und Asymmetrie in Mozarts Instrumentalwerken, S. 209.

99) Dahlhaus, a.a.O., ebda.

100) Abraham/Dahlhaus, a.a.O., S. 59.

101) Die 'Aufteilung' des Taktes ist bei diesem langsamen Tempo durchaus möglich.

102) Abraham/Dahlhaus, a.a.O., S. 60.

103) Der Kontrast, der im vorliegenden Satz in den Motiven a_1 und a_2 oder auch in den heterogenen Bewegungsfiguren in KV. 317 wirksam wird, ist z.B. im Vergleich zu den motivisch kontrastierenden Gestalten, die dem Gloria der Messe KV. 317 zugrunde liegen, von völlig anderer Natur.

104) Die Möglichkeit einer durchgängigen ganztaktigen Betrachtungsweise sei nicht von vorneherein ausgeschlossen. Die metrische Erklärung und Wertung von Motivverschiebungen im 4/4-Takt unter qualitativ/quantitativem Aspekt ist dann jedoch weitaus komplizierter, ohne daß der zugrunde liegende Sachverhalt dadurch adäquater erfaßt würde. Im wesentlichen geht die ganztaktige und die halbtaktige Interpretationsweise von derselben Prämisse aus: von der inneren Auftaktigkeit musikalischer Sinngebilde, im ersten Fall auf den zusammengesetzten Takt, in letzterem auf eine aus zwei Teilen bestehende Taktgruppe bezogen.

105) Die Harmonische Progression d - E (=t - D (T. 57/58)) gewinnt ihren Schlußcharakter dadurch, daß sie im weitesten Sinne eine phrygische Schlußbildung darstellt, obgleich sich im Baß nicht das charakteristische Intervall, die fallende kleine Sekund, ausbildet.

106) Dieser metrische Umschwung äußert sich auch in der unterschiedlichen Position der fanfarenartigen Bläserakzente im zusammengesetzten Takt, denen stets eine verkettende Funktion zukommt.

Abkürzungen:

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMA	Alte Mozart-Gesamtausgabe (vgl. Literaturverzeichnis, 'Noten', Pos. 1.)
BIMG	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Jb.	Jahrbuch
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
KV.	Köchel-Verzeichnis (vgl. Literaturverzeichnis)
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik
NMA	Neue Mozart-Gesamtausgabe (vgl. Literaturverzeichnis 'Noten', Pos. 2.)
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
Rie.-Lex.	Riemann Musiklexikon, 12. Aufl.
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Literaturverzeichnis:

(Zitiertitel in Klammern)

I. Lexika

Koch, Heinrich Christoph, Musikalisches Lexikon, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1802, Hildesheim 1964 (Koch, Lexikon).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, 14 Bde., Kassel usw. 1949–68; Supplement: Kassel usw. 1968 ff. (MGG).

Riemann Musiklexikon, 12. völlig neubearbeitete Auflage hrsg. v. W. Gurlitt (Personenteil, Mainz 1959/61), H. H. Eggebrecht (Sachteil, 1967), C. Dahlhaus (Ergänzungsbde., 1972/75), (Rie.-Lex.).

II. Werkverzeichnis

Köchel, Ludwig Ritter von, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, 6. Auflage, bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers, Wiesbaden 1964 (KV.).

III. Noten

W. A. Mozart's Werke, hrsg. v. J. Brahms, Fr. Espagne, O. Goldschmidt, J. Joachim, L. Ritter v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Graf v. Waldersee, V. Wilder, Fr. Wüllner, 24 Serien in 67 Bden, Leipzig 1867–1905 (AMA).
(Messen:) Serie I. Messen, 1. Band (Nr. 1–8), 2. Band (Nr. 9–15).

W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Editionsleiter E. Fr. Schmid, 10 Serien in 35 Werkgruppen, Kassel usw. seit 1955. (NMA).
(Messen:) Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abteilung 1: Messen Band 1 (KV. 49, 139, 65, 140), Band 2 (KV. 167, 192, 194, 220, 262), hrsg. v. W. Senn, 1968–1975.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1894ff. (DTÖ).

Angaben zu den in Kap. I analysierten Messe-Sätzen:

Draghi, Antonio, Missa à 9, hrsg. v. G. Adler, DTÖ Band 46, S. 1-42, Graz 1960.

Kerll, Johann Caspar, Missa cujus toni, hrsg. v. G. Adler, DTÖ Band 49, S. 74-105, Graz 1960.

Schmeltzer, Heinrich, Missa nuptialis, hrsg. v. G. Adler, DTÖ Band 49, S. 48-73, Graz 1960.

Biber, Heinrich, Franz, Missa Sti Henrici, hrsg. v. G. Adler, DTÖ Band 49, S. 1-47, Graz 1960.

Caldara, Antonio, Missa dolorosa, hrsg. v. G. Adler / E. Mandyczewski, DTÖ Band 26, S. 61-114, Graz 1959.

Biber, Carl Heinrich, Missa brevis sanctorum septem dolorum B.V.M., hrsg. v. G. Adler / K. A. Rosenthal / K. Schneider, DTÖ Band 80, S. 1-17, Graz 1960.

Reutter, Georg (d.J.), Missa S. Caroli, hrsg. v. E. Schenk / P. N. Hofer, DTÖ Band 88, Wien 1952.

IV. Sekundärliteratur:

Abert, Hermann, W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns 'Mozart', 8. Aufl., Leipzig 1973, 2 Bde. und Register (Mozart I-II).

Abraham, Lars Ulrich und Dahlhaus, Carl, Melodielehre, Köln 1972.

Adler, Guido (Hrsg.), Handbuch der Musikgeschichte, fotomechanischer Nachdruck der zweiten, verbesserten und vermehrten Auflage, Berlin-Wilmersdorf 1930, Lizenzausgabe Musikverl. Schneider, Tutzing 1961, München 1975 (Adler-Handbuch); daselbst: Die Wiener klassische Schule, S. 768ff.

- Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, StMw 4, 1916, S. 5ff.

- Vorwort zu DTÖ Band 49 (Messen von H. Biber, H. Schmeltzer und J. C. Kerll), Graz 1960, S. VII-IX.

Albrechtsberger, Johann Georg, Gründliche und vollständige Anweisung zur Komposition, 1790 und 1818.

Apfel, Ernst und Dahlhaus, Carl, Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, 2 Bde., München 1974.

Besseler, Heinrich, Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, Kassel usw. 1954, S. 223ff.

- Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959 (=Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse, Bd. 104, Heft 6).

Brand, Carl Maria, Die Messen von Joseph Haydn, Würzburg 1939.

Dahlhaus, Carl, Über Symmetrie und Asymmetrie in Mozarts Instrumentalwerken, NZfM 124, 1963, S. 208ff.

- Polemisches zur Theorie der Rhythmik und Metrik, Mf 29, 1976, S. 183ff.

- Zur Theorie der musikalischen Form, AfMw 34, 1977, S. 20ff.

Damann, Rolf, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1976.

Feil, Arnold, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Diss. Heidelberg 1955 (masch.).

- Studien zu Schuberts Rhythmik, München 1966.

Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band I und II, Kassel usw. 1972/76
Band I: Von den Anfängen bis zum Tridentinum
Band II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart.

- Mozarts Kirchenmusik, Salzburg 1955.

- Die liturgischen Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts, Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag, München-Salzburg 1975, S. 64ff.

Finscher, Ludwig, Zum Begriff der Klassik in der Musik, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 11, 1966, S. 9ff.

Fischer, Wilhelm, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, StMw 3, 1915, S. 24ff.

Gruber, Gernot, Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn, Beiträge zur Aufführungspraxis: Der junge Haydn (=Kongr.-Ber. Graz 1970), Graz 1972, S. 168ff.

Hammer, Karl, W. A. Mozart - Eine theologische Deutung. Ein Beitrag zur theologischen Antropologie, Zürich 1964.

Hauptmann, Moritz, Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge (=Beilage zum III. Band der neuen Ausgabe von J. S. Bachs Werken), Leipzig 1841, S. 14ff.

Henneberg, Gudrun, Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik, Tutzing 1974ff.

Herttrich, Ernst, Studien zum Ausdruck des Melancholischen und seinen kompositionstechnischen Mitteln in der Musik von W. A. Mozart, Würzburg 1971.

Kirkendale, Warren, Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing 1966.

Koch, Heinrich Christoph, Versuch einer Anleitung zur Komposition, Teil I, Leipzig, Rudolstadt 1782, Teil II, Leipzig 1787, Teil III, Leipzig 1793, reprografischer Nachdruck Hildesheim 1969 (Kompositionslehre I-III).

Kunze, Stefan , Anton Reichas "Entwurf einer phrasierten Fuge", AfMw 25, 1968, S. 289ff.

Kurthen, Wilhelm, Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken (bis zur 1. italienischen Reise), Diss. Bonn 1918 (masch.), gedruckt in: ZfMw 3, 1921, S. 194ff. und S. 337ff.

Mahling, Christoph-Hellmut, Typus und Modell in Opern Mozarts, Mozart-Jb. 1968/70, S. 145ff.

Massenkeil, Günther, Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts, Wiesbaden 1962.

- Die konzertierende Kirchenmusik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, hrsg. v. K. G. Fellerer, Kassel usw. 1976, S. 92ff.

de la Motte, Dieter, Harmonielehre, Kassel usw. 1976.

Müller, Walther, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, Diss. Leipzig 1910 (masch.), gedruckt als BIMG II, 9, Leipzig 1911.

Orel, Alfred, Die katholische Kirchenmusik von 1600-1750, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, S. 507ff.

Reichert, Georg, Mozarts "Credo-Messen" und ihre Vorläufer, Mozart-Jb. 1955, S. 117ff.

Riemann, Hugo, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903.

- Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, JbP XXIII, 1916, S. 1ff.

Riepel, Joseph, Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: Nicht zwar nach altmathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung, Frankfurt, Leipzig und in den mehresten Orten Deutschlands, Teil I 1752, Teil II 1755, Teil III 1757, Teil IV 1765, Teil V 1768 (Kompositionslehre I-V).

Schmid, Manfred Hermann, Mozart und die Salzburger Tradition, Tutzing 1976.

Schmidt-Görg, Joseph, Die Messe, Köln 1967 (=Das Musikwerk, Band XXX).

Seidel, Wilhelm, Über Rhythmustheorien der Neuzeit, Bern-München 1975.

- Rhythmus, eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976.

Senn, Walter, Die Messe, E, mehrstimmige Messe II, von 1600 bis zur Gegenwart, MGG, Bd. 9, Spalte 183ff.

- Die Missa brevis in G, KV 140, Neues Augsburger Mozartbuch. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 62/63, 1962, S. 369ff.
- Einl. zu NMA, Serie I/1, Abt. 1: Messen, Band 1, Kassel usw. 1968, S. VII-XX.

Spinner, Helmut F., Art. 'Theorie', in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hrsg. v. H. Krings, H. M. Baumgartner und C. Wild, München 1974 (Studienausgabe), S. 1486ff.

Strohm, Reinhard, Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730), Köln 1976.

Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Zweyte und verbesserte Auflage, Leipzig 1778-79.

Thibaut, Anton Friedrich Justus, Über Reinheit der Tonkunst, 4. Ausg., Heidelberg 1861.

Tittel, Ernst, Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961.

Vachon, Monique, La fugue dans la musique religieuse de W. A. Mozart, Tours 1970.

Walter, Rudolf, Die Kirchenmusik W. A. Mozarts, Musik und Altar 8, 1956, S. 121ff.

Wiehmayer, Theodor, Die Auswirkungen der Theorie H. Riemanns, Magdeburg 1925.

Maitland, A. I., The development of form and style in eighteenth century Salzburg church music, Ph. Diss. Univ. of Aberdeen 1972 (masch.), konnte trotz größter Bemühungen nicht beschafft werden.

Lebenslauf

Am 17. November 1949 wurde ich als Sohn von Heinrich Morbach und Hildegard Morbach, geb. Walter, in Leiwen an der Mosel geboren. Nach vierjährigem Volksschulbesuch in Leiwen besuchte ich das Max-Planck-Gymnasium in Trier. Nach erlangter Reifeprüfung studierte ich von 1969 bis 1978 an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, im Hauptfach Musikwissenschaft und in den Nebenfächern Philosophie und Kunstgeschichte. Von 1970 bis 1975 war ich am Saarländischen Rundfunk in der Abteilung Ernste Musik als freier Mitarbeiter beschäftigt. Seit 1973 bin ich an der Fachrichtung Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter tätig. Seit 1978 bin ich am Willi-Graf-Gymnasium in Saarbrücken als Musiklehrer beschäftigt.